BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE
201
6 F
28

Shakespearestudien

von

Gustav Rümelin.

Zweite Auflage.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1874.

Ich möchte gerne, daß in dem kleinen Kreiſe, wo dieß geleſen wird, es niemand mehr in den Sinn komme, Shakeſpeare weder zu entſchuldigen noch zu verleumden, aber zu erklären, zu fühlen wie er iſt, zu nützen und, wo möglich, uns Deutſchen herzuſtellen. Trüge dieß Blatt etwas dazu bei. Herder.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart.

Inhalt.

		Seite
I.	Die Stellung der englischen Bühne zu Shakespeares Zeit .	1
II.	Shakespeares Stellung zu seinen Zeitgenossen	17
III.	Die Mängel der Shakespearekritik	29
IV.	Für wen dichtete Shakespeare?	34
V.	Shakespeares Eigenthümlichkeiten in der Charakteristik der Personen und in der Motivirung der dramatischen Handlung	59
VI.	Die Motivirung der Handlung in Lear, Maß für Maß, Cymbeline, Romeo, Macbeth, Othello, Hamlet . . .	71
VII.	Zu den englischen Historiendramen	120
VIII.	Zu den Dramen über Stoffe des classischen Alterthums .	133
IX.	Zu den Lustspielen	156
X.	Shakespeares Individualität und Bildungsgang	167
XI.	Shakespeares Lebensansichten	193
XII.	Der deutsche Shakespearecultus und Vergleichung Shakespeares mit Schiller und Goethe	225

Vorwort zur ersten Auflage.

Im Morgenblatt für gebildete Leser ist vor einiger Zeit (Jahrgang 1864 Nr. 48—52 und Jahrgang 1865 Nr. 4—9) unter dem Titel „Shakespearestudien eines Realisten" eine Reihe von Aufsätzen erschienen, die in dem Leserkreis jenes Blattes theils Zustimmung, theils Widerspruch, aber immerhin so viel Beachtung gefunden haben, daß gegen die Redaktion, die Verlagshandlung und den Verfasser vielfältig der Wunsch ausgesprochen wurde, sie möchten zu einem besonderen Büchlein gesammelt auch einem weiteren Publikum dargeboten werden.

Der Verfasser derselben, der zu dem Fach der Aesthetik und schönen Literatur von jeher nur das Verhältniß des einfachen Lesers, Laien und Liebhabers hatte, mußte schon seit Jahren wahrnehmen, daß der unbefangene Eindruck, den ihm Shakespeares Dichtungen machten, ihn in einen stillen Widerspruch mit den in der deutschen Literatur herrschenden Ansichten versetzte. Er mißtraute lange dem eigenen

Gefühl und ſchob die Schuld auf das noch mangelnde, volle Verſtändniß. Als er den Dichter aber immer von Neuem zur Hand nahm und daneben die kritiſchen Werke der Hauptſtimmführer in der Sache ſorgfältiger durchging, fand er zur eigenen Ueberraſchung jene erſten Eindrücke weit mehr bekräftigt als abgeſchwächt. Denn einerſeits trat ihm, wie das Auge durch Geduld und Aufmerkſamkeit zuletzt auch im Halbdunkel deutlicher zu unterſcheiden lernt, die Geſtalt des Dichters allmählig beſtimmter, individueller, verſtändlicher entgegen, und andererſeits ſah er auch der Kritik etwas genauer in die Karten und überzeugte ſich, welch großer Antheil daran auf Vorurtheile, vorübergehende Zeitſtrömungen und Abſtraktionen der Schule fiel. Das Maß wurde voll, als er nun noch die Fluth von Schriften und Reden, die auf das dritte Säcularfeſt der Geburt Shakeſpeares den deutſchen Büchermarkt übergoß, zu durchſchwimmen verſucht hatte. Bei aller Einhelligkeit in überſchwenglicher Verherrlichung, wie unvereinbar waren die Prädikate, die dem Dichter beigelegt wurden, wie ſeltſam und krausbärtig die Schlüſſel, die man uns zum Verſtändniß ſeiner Werke bot! Es ſchien das Wunder des erſten Pfingſtfeſtes, die Gabe in Zungen zu reden wiedergekehrt. Es war Eine Lobpreiſung, aber jeder verſtand den Dichter nur in der Sprache, in der er geboren war. Man konnte Parthiſch und Mediſch, Elamitiſch und Kappadociſch hören und lernen. Als nun ſo

viele und bunte Stimmen ſich vernehmen ließen, ſchien es dem Verfaſſer erlaubt, auch ſeine Ketzereien noch auf den Markt zu führen; ja es ſchien ihm noch verdienſtlich, wenn in dem Chorus von Verehrern, der um den Dichter an ſeinem Triumphtage einherzog, neben den tanzenden Thyrſusträgern die Zahl der Nüchternen und noch geraden Schrittes Wandelnden auch nur um Einen vermehrt würde.

Wenn ſich der Verfaſſer in ſeinen Aufſätzen des Morgenblattes als einen „Realiſten" bezeichnet hat, ſo will er hier nicht mit einer Erläuterung dieſes vieldeutigen Wortes ermüden, da er hofft, der Leſer der folgenden Blätter werde von ſelbſt merken, wie er allein gemeint ſeyn und wie wenig damit eine Verläugnung der idealen Anforderungen an die Kunſt beabſichtigt ſein konnte.

Die Aufſätze ſind im weſentlichen unverändert geblieben und es ſind nur einzelne Ergänzungen und nähere Begründungen, die zuſammen nicht über einen Druckbogen füllen mögen und faſt ganz auf den ſechsten und zwölften Abſchnitt fallen, hinzugekommen. Der formelle Mangel, daß das Ganze nicht völlig in Einem Guß entſtanden iſt, ſondern einzelne Punkte aus den erſten Abſchnitten ſpäter und in etwas anderem Zuſammenhang wieder aufgenommen und fortgeführt werden, ließ ſich ohne eine gänzliche Umarbeitung nicht wohl beſeitigen und dürfte, da auch für den Leſer eine erſt allmählige Vertiefung in den Gegenſtand etwas

Natürliches hat, nur von Wenigen als Störung empfunden werden. Im Uebrigen wäre über das unendliche Thema noch Vieles zu ſagen geweſen, zumal wenn man auf die einzelnen Stücke noch näher eingehen wollte. Allein es war dem Verfaſſer nur darum zu thun, einige allgemeine Geſichtspunkte, die ihm beachtenswerth erſchienen, zur Sprache und Geltung zu bringen, und er wollte ſich lieber vorbehalten, falls die Kritik davon Notiz nehmen und ſich die Ausſicht auf eine Förderung des Verſtändniſſes durch weitere Gegenrede bieten ſollte, zum zweitenmal das Wort zu nehmen, als gleich vornherein noch mehr Detail heranziehen.

Stuttgart, im November 1865.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Das Erſcheinen einer zweiten Auflage dieſes ſchon lange vergriffenen Büchleins iſt durch die Schuld des Verfaſſers verzögert worden. Ich hatte zuerſt, wie auch das frühere Vorwort andeutete, eine Umarbeitung des Ganzen und eingehendere Berückſichtigung der gegen mich vorgebrachten Einwürfe beabſichtigt; als es aber damit Ernſt werden ſollte, wollte ſich ſowohl die Zeit als die Luſt nicht finden, noch einmal die wohlbekannte Schaar zu berufen und kleine Berge von Shakeſpearebüchern um mich aufzuthürmen. Ich entſchloß mich, die Oekonomie und Form der Schrift unverändert zu laſſen.

Gleichwohl iſt ſie nun um einige Bogen größer geworden. Das Hinzugekommene ſind theils neue Argumente, theils nähere Ausführungen der alten. Die Grundanſicht ſelbſt hat nur inſofern eine kleine Aenderung erlitten, als ſie noch etwas erſtarkter, ſchärfer und rückſichtsloſer hervortritt und mancherlei frühere Einräumungen abgeſchwächt oder gar zurückgezogen ſind.

Ich kann mich nun zwar auf dem literariſchen Gebiet eines beſonderen Erfolgs dieſer Anſicht nicht rühmen. Vielmehr hat diejenige Art des Shakeſpearecultus, zu welcher ich mich polemiſch verhielt, ſeitdem erſt durch Gründung einer beſondern Geſellſchaft und eines eigenen Jahrbuchs eine Art von feſter Organiſation gefunden, und in dem Buch aus Otto Ludwigs Nachlaß hat jene Richtung eine Höhe erſtiegen, welche alles Frühere in Schatten ſtellt und wohl auch in Zukunft nicht mehr überboten werden kann. Nur an wenigen tapfern Verbündeten konnte ich mich erfreuen, die auf eigenen Wegen einem ähnlichen Ziele nachgingen.

Anders freilich liegt die Sache auf dem nicht literariſchen Felde. Hunderte von Bekannten und Unbekannten haben mich ſchriftlich und mündlich wiſſen laſſen, daß ich ihnen wie aus der Seele geſprochen hätte, und mir ihre Freude bezeugt, daß in dieſer Sache doch auch einmal die natürliche, ungelehrte, von beſonderen Tendenzen freie Auffaſſung einen Verfechter gefunden habe.

Aber, ſo lächerlich und paradox es ſich auf den erſten Anblick ausnehmen mag, es ſcheint mir, wie wenn die großen Weltereigniſſe ſelbſt indeſſen meiner Anſicht zu Statten gekommen wären. Das deutſche Volk hat jetzt auch ſeine Schlachten bei Azincourt und Bosworth, ſeine Siege über eine drohende Armada erfochten und nach langem Hader und Bürgerkrieg eine feſte und einheitliche Reichsgewalt

wieder gefunden. Wenn wir nun von diesem neuen gesicherten Besitzthum aus zurückblicken auf die vorausgegangenen Jahrzehende, so erkennen wir erst recht, wie lebhaft und ausschließlich das Verlangen nach den vermißten nationalen Gütern nicht blos das politische, sondern auch unser ganzes geistiges und literarisches Leben beherrscht und durchdrungen hat. Zugleich aber sind wir nun, wie von einem schweren Banne erlöst, sowohl geneigter als befähigter geworden, die Dinge wieder natürlicher und unbefangener anzusehen und insbesondere aus unserem ästhetischen Urtheil jene wenn auch noch so achtungswerthe, doch fremdartige, fast krankhafte Zuthat der nationalen und politischen Tendenz zu entfernen. Wir verzeihen es unsern großen Dichtern gerne, ja wir preisen sie nun darum, daß sie, der verworrenen Gegenwart vergessend, dem deutschen Geiste die höchsten Ziele einer rein menschlichen Bildung vor Augen gestellt haben. Wir begreifen es nun gerade als die große und verheißungsvolle Besonderheit in der Fügung der Geschicke unsers Volks, daß es nicht, wie andere, auf dem Wege der nationalen Beschränktheit zu weltgiltigen Geistesformen hindurchgedrungen ist, sondern umgekehrt durch das Stadium einer universellen und idealen Weltauffassung hindurch seine nationale Gestaltung gefunden hat. Wir werden künftig auch, wie andere große Nationen, bei unsern Dichtern und Schriftstellern Vaterlandsliebe und nationale Gesinnung

als eine ſelbſtverſtändliche Eigenſchaft betrachten, welche der Einzelne nicht mehr erſt beſonders nachzuweiſen hat, ſondern die man bei ihm vermuthet, ſo lange er nicht das Gegentheil kund gibt. Um der deutſchen Nation willen braucht jetzt kein Dichter mehr eine hiſtoriſche Tragödie zu ſchreiben, wofern er nicht ſelber glaubt, es nicht laſſen zu können. Er darf uns ſeine allergeheimſten Empfindungen und Bildungskämpfe wieder vorführen, ſobald er glaubt, daß ſie unſere Theilnahme erregen werden.

Mit dem Wegfall der national-politiſchen Tendenzpoeſie ſelbſt wird ſich aber doch wohl auch die Stellung ändern müſſen, die Shakeſpeare indeſſen in der deutſchen Literatur eingenommen hatte. Er war ja bisher, ſei es nun mit Recht oder Unrecht, das Ideal, der Bannerträger jener Richtung. An ihn, als den Dichter der objectiven Stoffe, der hiſtoriſchen Dramen und Tragödien, den in ſeiner Zeit und Nation wurzelnden nationalen Sänger, hatten ja Gervinus und ſo viele Andere unſere jungen Talente als ihren Führer und Leitſtern verwieſen.

Was Shakeſpeare künftig noch dem deutſchen Volke ſein werde, wenn er aufgehört hat, die beſonderen Miſſionen eines Befreiers von beengenden Kunſtformen und eines Ideals des hiſtoriſch-politiſchen Nationaldichters zu erfüllen, das iſt nun die Frage, vor der wir ſtehen und zu deren Löſung auch das vorliegende Büchlein ſeinen Beitrag zu liefern wünſcht.

Die Shakeſpeare-Gelehrten ſcheinen der Meinung zu ſein, daß die Beantwortung jener Frage ihnen zukomme, oder daß ihr Urtheil wenigſtens mehr als das aller Andern in Betracht zu kommen habe.

Von verſchiedenen, darunter auch ſehr unberufenen Seiten iſt der Vorwurf des Dilettantenthums gegen mich gerichtet worden. Ich weiſe dieß Prädikat gar nicht zurück, ſondern behaupte vielmehr, daß es für ein Urtheil über den Werth von Dichterwerken keinen anderen und beſſeren Titel gibt, als den des Dilettanten oder Liebhabers.

Ich erkenne die Verdienſte der Shakeſpeare-Philologen aufs dankbarſte an, wenn ſie uns einen richtigen Text herſtellen, die dunkeln Stellen erklären, die Quellen des Dichters ausfindig machen, ſein Lebensbild, die Bühnenverhältniſſe ſeiner Zeit näher darlegen; aber über die Fragen, was Shakeſpeares Dichtungen dem Deutſchen in dem letzten Drittheil des 19. Jahrhunderts ſein können, was in ihnen bleibend und was vergänglich iſt, wie ſich das Ganze dieſes Dichtergeiſtes zu dem unſerer eigenen Größen verhält, welche ſeiner Dramen und in welcher Geſtalt ſie auf der deutſchen Bühne der Gegenwart noch wirkſam, welche fremd und ungenießbar geworden ſind, gibt es keine Fachmänner und kein Zunftwiſſen. Um darüber zu urtheilen, braucht man keine Quart- und Folioausgabe verglichen, auch kein Handbuch der Literaturgeſchichte geſchrieben, kein hiſtoriſches Drama

gedichtet zu haben, weder auf einem Lehrstuhl der Aesthetik, noch selber auf der Bühne gestanden zu sein. Nur etwa die Theaterdirektoren möchte ich für einige Punkte als Experte gelten lassen, habe aber auch Grund zu glauben, daß mehrere und nicht die geringsten unter ihnen meine Auffassung im Wesentlichen getheilt haben.

Es wird schließlich auch trotz aller schulmeisterlichen Abkanzelungen nichts daran zu ändern sein, daß die Dilettanten, die gebildeten Liebhaber, das letzte Wort in der Sache behalten.

Tübingen, im October 1873.

I.

Die Stellung der engliſchen Bühne zu Shakeſpeares Zeit.

Es iſt nur Weniges, was wir von den Bühnenverhältniſſen aus Shakeſpeares Zeit, noch Wenigeres, was wir von dem Lebensgang und der perſönlichen Stellung und Stimmung des Dichters wiſſen; und dennoch ſcheint es uns, wie wenn auch aus dieſem Wenigen die wahren und vollſtändigen Schlußfolgerungen noch keineswegs nach allen Seiten gezogen worden ſeien.

Die bei allen Schriftſtellern über den Gegenſtand herrſchende und in alle Geſchichtsbücher übergegangene Auffaſſung der Sache geht dahin, daß in England oder mindeſtens in London zu den Zeiten Eliſabeths und Jakobs eine Volks- oder Nationalbühne beſtanden habe, ähnlich der altgriechiſchen, der ſpaniſchen oder auch der modern franzöſiſchen, eine Bühne, der ſich die Aufmerkſamkeit und Theilnahme aller Klaſſen und Stände des Volks zugewendet, in deren Darſtellungen das Volk den Ausdruck ſeiner eigenthümlichen Weltanſchauung, den Spiegel ſeiner Vergangenheit und Gegenwart zu ſehen gewöhnt war.

Aus dieſer Bedeutung der Bühne ergibt ſich von ſelbſt auch die perſönliche Stellung des dramatiſchen Dichters, der an derſelben thätig iſt. Wir ſind gewöhnt, Shakeſpeares Leben als ein ächtes und faſt ideales „Dichterleben“ zu betrachten. Nicht bloß Tieck in ſeiner reizenden Novelle, auch die ernſten Forſcher, wie Ulrici, Gervinus, rücken uns den Dichter in ein ſolches Licht. Er erſcheint uns als der Günſtling ſeiner großen Königin und ihres Nachfolgers, als der vertraute Freund der vornehmſten Männer, als der Liebling des Publikums, der in allen Kreiſen bekannte und gefeierte Dichter, dem es vergönnt war, von den Brettern, die die Welt bedeuten, herab zu den Edelſten ſeines Volkes über die höchſten Fragen des Menſchenlebens, über Welt und Menſchenſchickſal zu reden, und, wie er ſelbſt im Hamlet den Zweck des Schauſpiels beſtimmt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen. Alle kleinen Flecken und Schatten in des Dichters Lebensgang müſſen in dieſem ſonnigen Bilde des ächteſten, auf die Höhen der Menſchheit geſtellten Künſtlerlebens verſchwinden.

Dieſe Anſchauung von der Sache ſchien uns immer mit der bekannten und unzweifelhaften Thatſache, daß das Theater in England vor, zu und nach Shakeſpeares Zeit der Gegenſtand einer unabläſſigen Verfolgung von Seiten des Staats, der Kirche und der Gemeinden war, in augenſcheinlichem Widerſpruch zu ſtehen.

Denn eine nähere Betrachtung der Sache läßt keineswegs die übliche Auslegung zu, daß hier eben Staat, Kirche und Gemeinde im Widerspruch mit der Sitte und Anschauung des Volks standen, und die Volkssitte ihre unwiderstehliche Macht und ihre innere Berechtigung nur um so glänzender bewährt habe, wenn trotz aller jener Verfolgungen der officiellen Mächte die Zahl und der Besuch der Bühnen sich von Jahr zu Jahr steigern konnten.

Scenische Darstellungen an sich gewährten dem religiösen und sittlichen Bewußtsein jener Zeiten keinen Anstoß. Sie waren ja kirchlichen Ursprungs und aus den Passionsspielen, Mirakeln und Moralitäten des Mittelalters hervorgegangen; die katholische Kirche war auch immer klug und weitherzig genug gewesen, zu den komischen, possenhaften, mitunter cynischen Zuthaten und polemischen Anspielungen ein Auge zuzudrücken. Das fiel doch alles noch unter den Gesichtspunkt der Liebhabertheater; es beschränkte sich auf einzelne festliche Tage im Jahr, und die Personen, die dabei auftraten, waren die übrige Zeit hindurch gerade so ehrbare Handwerker, Landleute, Studenten, Cavaliere als die andern. Daß nun aber diese Aufführungen sich zu einem stehenden Institut ausbildeten, daß ein besonderes Gewerbe daraus gemacht wurde, daß man Knaben für diese Beschäftigung als eine besondere Berufsart heranbildete, daß man rein weltliche Stoffe dramatisch behandelte und dabei mit wachsender Freiheit vom Einen zum Andern griff, das galt als anstößige Neuerung, als ein schreiendes Zeichen steigender Sittenverderbniß.

Die Schauspieler bildeten einen ehrlosen, von der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossenen und geächteten Stand. Die Gesetze jener Zeit stellen sie mit den Gauklern, Seiltänzern, Bärenführern u. s. w. stets in Eine Linie; eine Verordnung spricht sogar von den „wandernden Schurken."

Man ersieht nun aber aus der näheren Geschichte der Theaterverfolgungen jener Zeit ganz deutlich, daß die Verbote der obersten Behörde nicht etwa im Widerspruch mit der Volkssitte ergingen, sondern eher hinter den Forderungen derselben zurückblieben. Nicht die Königin und ihre ersten Räthe waren es, die die stehenden Theater am eifrigsten bedrohten, sondern die Parlamente und Gerichte. Elisabeth hatte sich zwar gleich nach dem Antritt ihrer Regierung zu einem allgemeinen Verbot der öffentlichen Bühnen und auch später zu mancherlei Zwangsmaßregeln verstanden; aber im Grunde fand sie an der Sache selbst Gefallen, namentlich an den gelehrten und allegorischen Stücken, und sah es gern, wenn sie für die Spiele bei Hof über eine geübte Truppe verfügen konnte. Auch auf kirchlicher Seite waren nicht die Bischöfe die heftigsten, da sie einer Liebhaberei der Königin gegenüber ihren Eifer zu zügeln wußten; um so rücksichtsloser sprachen sich die niedern Prediger auf den Kanzeln der Hauptstadt und des Landes aus. Der ausdauerndste Widerwille und die zäheste Verfolgung aber ging von dem Lordmayor und den Gemeindebehörden der City aus, die im Jahr 1575 alle Theater aus dem Bereich ihrer Amtsgewalt auswiesen und sie nöthigten, in die Vorstädte und an exemte

Plätze (wie z. B. gerade das ehemalige Kloſter der ſchwarzen Brüder, Blackfriars, an dem Shakeſpeare ſtand) zu flüchten; und daß ſie hiebei im Einklang mit der Bürgerſchaft handelten, geht aus den zahlreichen Petitionen und Adreſſen hervor, mit denen ſie von den Einwohnern, zumal der Stadttheile, in welchen ſich Theater befanden, beſtürmt wurden.

Gleichwohl iſt es Thatſache, daß die Zahl der Theater in London unter Eliſabeth von fünf auf zehn ſtieg, daß faſt alle gute Geſchäfte machten, indem ihre Unternehmer, wie Shakeſpeare ſelbſt, zu Wohlſtand und Reichthum gelangten, daß die Bühne in Fruchtbarkeit an neuen dramatiſchen Stücken ſelbſt mit der altſpaniſchen wetteiferte. Wie ſind dieſe ſeltſamen Widerſprüche zu vereinigen? Offenbar müſſen hier Verſchiedenheiten zwiſchen den einzelnen Klaſſen des Volkes vorliegen. Wer beſuchte und förderte die Theater? Wer mied und verfolgte ſie? Niemand wird ſich von Shakeſpeares Lebens- und Dichterſtellung ein ganz zutreffendes Bild machen können, ohne dieſe Frage aufgeworfen und richtig gelöst zu haben.

Die Anſicht, als ob England zu Shakeſpeares Zeit im Beſitz einer durch die Theilnahme aller Stände getragenen Nationalbühne geweſen wäre, hängt genau mit einem weiteren Irrthum über den ganzen Charakter, die Stimmung und geiſtige Strömung dieſes Zeitabſchnittes zuſammen. Man liebt dieſe ſo darzuſtellen, als ob das engliſche Volk nach dem Sieg über die ſpaniſche Armada im friſchen Aufſchwung aller materiellen und geiſtigen Kräfte, bei blühender

Entwicklung ſeiner Seemacht, ſeines Handels und aller Gewerbe eine ſchöne Periode des gehobenen Nationalgefühls, der patriotiſchen Begeiſterung, der Empfänglichkeit für alle Künſte und Genüſſe des Friedens durchlebt habe, gleichſam halcyoniſche Tage, die den Stürmen der Revolution vorausgingen und zwiſchen den Zeitaltern der religiöſen und politiſchen Erregung als eine glückliche Zwiſchenperiode erſcheinen, in der dann die raſche und glänzende Entwicklung der dramatiſchen Kunſt und Shakeſpeares Dichtergenius ihren natürlichen Boden und ihre beſte Erklärung finden.

Dieſe Auffaſſung leidet aber ſchon an einer innern Unwahrſcheinlichkeit, weil eine befriedigte und enthuſiaſtiſche Stimmung über vergangene Erfolge und abgewendete Gefahren im Leben der Einzelnen wie der Völker ſtets nur von kürzeſter Dauer iſt und niemals das hervortretende Merkmal eines ganzen Zeitraums bilden wird. Der Gedanke an das nicht eingetretene Unglück iſt ohnedieß nie im Stande, nachhaltige Wirkung in uns hervorzubringen; aber auch das wirklich Errungene wird uns immer ungenügend und mangelhaft erſcheinen und Blick und Streben vorwärts drängen, ſtatt zurück.

Wir haben ein ſehr naheliegendes Beiſpiel zum Beleg dieſer Wahrheit. Es ſind in den letzten Jahren ſo große Gefahren von Deutſchland abgewendet worden, als ſie dem engliſchen Volk durch die Armada drohten; wir haben größere Siege und gewaltigere Erfolge errungen, als England in Eliſabeths Zeiten; wir haben ebenſo viel Grund, mit vollem

Vertrauen auf die leitenden Persönlichkeiten und das feste Gefüge der neuen Ordnungen auch der weiteren Zukunft entgegenzugehen. Und doch, wo sind die halcyonischen Tage, wo ist die befriedigte, harmlose, dem Spiel und Genuß zugekehrte Feststimmung? Die alten Parteien, die äußeren und inneren Feinde der deutschen Einheit und Freiheit stehen wieder da, mit den gleichen Zielen und nur mit veränderten Namen und Schlagwörtern. Niemand kann die Hand vom Pfluge ziehen und rückwärts sehen. Alles sieht neuen Kämpfen entgegen.

Ganz so war es auch in England zu Shakespeares Zeiten, und wenn wir uns bei den besten Geschichtschreibern über jenes Zeitalter Rath erholen, finden wir eine Auffassung desselben, welcher weder die äußere noch die innere Beglaubigung zu fehlen scheint.

Es gab natürlich schon in den ersten Zeiten der Elisabeth Männer genug, die an der Art, wie die Reformation von oben herab eingeführt wurde, an dem Supremat über die Kirche, an den beibehaltenen Bischöfen und römischen Ceremonien den größten Anstoß nahmen und eine weit tiefere und gründlichere Durchführung der reformatorischen Prinzipien in Staat, Kirche und Sitte forderten. Aber der englische Protestantismus war noch zu sehr von Außen und Innen gefährdet, ja in seiner ganzen Existenz bedroht, als daß innere Spaltungen und Erschütterungen dem Bedürfniß der Sachlage entsprochen hätten, und daß Elisabeth auf viele Schwierigkeiten stoßen konnte, wenn sie die Eiferer, die

Calviniſten und Puritaner mit gleicher Strenge wie die Papiſten niederwarf. Erſt als die Anſprüche der katholiſchen Prätendentin unter dem Beil des Henkers erloſchen, der Abfall der Niederlande geſichert, die Armada vernichtet war und auf Frankreichs Thron ein Hugenotte ſaß, konnte der Proteſtantismus für völlig geſichert gelten und von jenen beengenden Rückſichten keine Rede mehr ſein. Um dieſelbe Zeit ſehen wir nun aber auch jene Forderung, daß mit den Grundſätzen der neu gewonnenen evangeliſchen Freiheit voller Ernſt zu machen ſei, ſich ſofort in unaufhaltſamer Strömung durch alle Kreiſe des Volkes Bahn brechen. Noch in den achtziger Jahren gelangen puritaniſche Anſichten zur Mehrheit im Parlament; ſie herrſchen bereits in allen Municipalitäten, am entſchiedenſten in den größeren Städten des Landes, beſonders der Hauptſtadt. Es war naturgemäß, daß die Saat der neuen Gedanken den empfänglichſten Boden in denjenigen Klaſſen der Geſellſchaft fand, deren äußere Intereſſen am wenigſten in die alte Ordnung der Dinge verflochten ſchienen. Die Kaufleute und Gewerbetreibenden der City, die mit den Niederlanden in ſteter Verbindung ſtanden und zu einem anſehnlichen Theil aus denſelben ſtammten, die niederen Geiſtlichen, Richter und Beamten, die kleineren Grundbeſitzer und unabhängigeren Pächter auf dem Land, kurz die maßgebendſten Stände eines Volkes, die natürlichen Träger neuer Zeitideen gehörten ganz überwiegend dieſer ernſten reformatoriſchen Richtung an. Wo hätte auch die darauffolgende Generation die Männer des langen Parlaments

Digitized by Google

und die Heiligen Cromwells finden ſollen, wenn nicht noch unter Eliſabeth und Jakob die Elemente ſolcher Anſchauungen Wurzel gefaßt hätten?

Ueber ſo viele Dinge aber auch Presbyterianer, Puritaner, Anglikaner und Independenten verſchiedener Anſicht ſein mochten, in der Einen Forderung einer ernſten ſittlichen Zucht, einer ſtrengen Sonntagsfeier, eines arbeitſamen, von eitlen Vergnügungen und Luſtbarkeiten abgekehrten Lebenswandels ſtimmten ſie unter ſich und mit allen calviniſtiſchen Kirchen überein. Das Theater rechnete man unzweifelhaft zu dieſen eitlen und unſittlichen Luſtbarkeiten, wie denn auch, ſobald unter Karl I. die Parlamente zur Herrſchaft gelangten, es eine ihrer erſten Maßregeln war, alle Bühnen des Königreichs zu ſchließen. Jene unabläſſigen Verfolgungen des Theaters zu Shakeſpeares Zeiten erſcheinen in dieſem Zuſammenhang nicht, wie es die meiſten Schriftſteller über unſern Dichter darzuſtellen pflegen, als einer jener unmächtigen, allmählig erlahmenden Verſuche der Obrigkeiten, gegen eine neue Volksſitte anzukämpfen, ſondern als die Symptome einer neuen, die wichtigſten Klaſſen des Volkes ſelbſt ergreifenden und bald zur völligen Herrſchaft gelangenden ſittlichen Lebensrichtung.

Um nun aber auch zu wiſſen, wer denn die Beſucher jener zahlreichen Theater Londons waren, vor welchem Auditorium Shakeſpeares Meiſterwerke in Scene traten, bedarf es nichts Weiteres, als ſich die inneren Räumlichkeiten und Einrichtungen der Bühne jener Zeit kurz zu vergegenwärtigen.

Wir lassen dabei jene niedrigen Vorstadttheater außer Acht, in welchen die Aufführungen von Mord- und Greuelthaten mit Prügelscenen, Hanswurstiaden, Bärenhetzen und Hahnenkämpfen wechselten, und betrachten, der bekannten Schilderung von Thomas Nash folgend, eines der vornehmsten, den Globus, in welchem die Truppe, der Shakespeare angehörte, in den Sommermonaten spielte.

Man unterschied vier Zuschauerplätze. Der erste und vornehmste war auf der Bühne selbst und in den Coulissen. Hier saßen und lagen die Gönner der Bühne, jene jungen Männer des Adels und der Gentry, die Stutzer und Lions der Hauptstadt, für welche der Theaterbesuch damals zu den nobeln Passionen gehörte. Hier waren die jungen aristokratischen Freunde unseres Dichters, die Grafen Southampton, Pembroke, Rutland ꝛc. zu treffen. In dem großen, unbedeckten Hofraume, dem Parterre, waren in den vordersten Reihen die Inhaber von Freibilleten, die Fachgenossen, unbeschäftigte Schauspieler, Theaterdichter, Kritiker u. s. w.; hinter ihnen die aus den untern Volksklassen, den niedern Handwerkern, Gesellen und Lehrlingen, den Bootsleuten, Arbeitern auf den Werften und in den Fabriken bestehende Hauptmasse der Zuhörerschaft. Auf der ersten Gallerie nahmen die vordersten Plätze die Maitressen der Vornehmen und andere käufliche Schönheiten ein, für welche das Theater als günstige Gelegenheit der Werbung galt, wie denn in der Nähe der Bühnen zur großen Beschwerde der Umwohner häufig Frauenhäuser entstanden. Hinter diesen saßen solche,

die der Verſuchung des Theaterbeſuches nicht widerſtehen konnten und doch nicht im Theater geſehen werden wollten. Bürgerfrauen konnten nur dieſe Plätze beſuchen, zeigten ſich aber auch hier gewöhnlich nur mit Masken vor dem Geſicht. Auf der zweiten Gallerie, dem letzten und wohlfeilſten Platz, war das niedrigſte Publikum, Matroſen, Bediente, Soldaten, Dirnen, zu ſuchen.

Man ſieht hieraus wohl, für angeſehene Männer und anſtändige Frauen war nicht einmal ein Platz vorgeſehen. Auch andere Gebräuche und Einrichtungen ſind bezeichnend. Es durfte niemals am Sonntage geſpielt werden, auch an Werktagen auf den öffentlichen Bühnen nur bei Tage, ſo daß für denjenigen, der einem Erwerb oder Beruf nachzugehen hatte, ein regelmäßiger oder häufiger Beſuch von ſelbſt wegfiel. Man aß und trank während der Aufführungen; man rauchte und ſpielte Karten. Im offenen Parterre war der übelriechende, zum allgemeinen Gebrauch dienende, Bottich, den zu entfernen die Theaterdirektionen vergebliche Verſuche machten. Das Parterrepublikum war der Tyrann und Schrecken der Bühne und trieb großen Unfug, der nicht ſelten zu wilden Exceſſen und Gewaltthätigkeiten ausartete und zu polizeilichen Schließungen Anlaß gab. Man begreift gar wohl, daß in jenem Schreiben, in welchem Graf Southampton einem höheren Staatsbeamten ein Anliegen ſeiner Freunde Shakeſpeare und Burbadge in Theaterſachen empfohlen haben ſoll, die Worte gebraucht werden konnten: „Wiewohl es Eurer Würde und Weisheit nicht zukommt, ſich

an die Orte zu verfügen, wo sie das öffentliche Ohr zu ergötzen pflegen."

Offenbar könnte es nur durch einen Mißbrauch der Worte geschehen, wenn man den vielsagenden Namen einer Nationalbühne auf ein Institut anwenden wollte, dem Staat, Kirche und Gemeinde aus Gründen der Sittlichkeit entgegentraten, dessen Schwelle achtbare Männer, gesittete Frauen und Jungfrauen aus Gründen des Anstandes nicht überschreiten konnten. Und doch wäre es oberflächlich und einseitig genug, sich nun bei diesem negativen Ergebniß zu beruhigen und zu vergessen, daß in eben diesen Räumen und vor einem solchen Auditorium ein Macbeth, Hamlet, Romeo und Julie, der Sommernachtstraum und andere Dramen der höchsten Gattung über die Scene gingen.

Der Haupterklärungsgrund für die wachsende Zahl und Frequenz der Theater in jener Zeit war zunächst allerdings die rasche und ungemeine Vermehrung des bürgerlichen Wohlstands und der städtischen Gewerbe. London überragte schon damals in gleichem Verhältniß wie heute alle europäischen Städte an Volkszahl und Reichthum. Die Bevölkerung stieg bereits auf eine halbe Million. Es gab, wie in jeder großstädtischen Bevölkerung, viele Tausende von unverheiratheten Männern, denen es weder an leeren Tagen und Stunden, noch an den Mitteln fehlte, dem dringenden Bedürfniß der Unterhaltung Genüge zu thun. Daß nun aber eben diese Tausende von Unterhaltungslustigen, welche der Verkehr und Reichthum einer Weltstadt erzeugt, damals

nicht ebenso, wie in andern Zeiten und Orten, an den sonstigen Spielen und Lustbarkeiten, nicht an Tänzern und Gauklern, nicht an Rennen und Stiergefechten und andern Circusspielen ihr Gefallen fanden, daß gerade die Lust an scenischen Aufführungen, der Sinn für die Aufregungen der dramatischen Kunst zur herrschenden Mode wurde, das bedarf doch immer wieder einer besondern Erklärung, die man gewiß nur in dem Verständniß eines tieferen Zusammenhangs zwischen den verschiedenartigen Bestrebungen jenes Zeit- und Volkslebens finden wird.

Das mittelalterliche Christenthum war nicht bloß eine Religion, sondern es war zu einer alle Lebenskreise beherrschenden Weltanschauung geworden und hatte zu einer Verweltlichung alles Kirchlichen, zu einer Verkirchlichung alles Weltlichen geführt. Das neue Zeitalter, das man nach der Reformation der Kirche zu benennen pflegt, verwarf jene Vermengung ungleichartiger Dinge; es beschränkte zunächst das Religiöse auf sein bestimmtes und ausschließliches Gebiet, stellte aber eben damit zugleich auch die übrigen Lebenskreise, Erwerb, Staat, Wissenschaft, Kunst auf ihre eigenen Füße, es gab sie den Gesetzen ihrer eigenen inneren Entwicklung zurück. So gelangten die Wissenschaften und schönen Künste zu einem neuen selbstständigen Leben, ohne von der kirchlichen Bewegung weiterer Impulse zu bedürfen, ja unter Abweisung derjenigen Einflüsse, welche gleichwohl von dieser Seite versucht wurden.

Die Entwicklung der Poesie und dramatischen Kunst in

England iſt ein charakteriſtiſches Beiſpiel für dieſe Verhältniſſe. Man kann die Shakeſpeare'ſchen Dichtungen wohl, wie es von den meiſten Literarhiſtorikern geſchieht, in einem weiteren Wortſinn proteſtantiſche nennen, ſofern ſie ohne die vorausgegangene kirchliche Reform nicht denkbar wären und mit dieſer in letzter Linie das gleiche Grundprincip, die Reinigung und Befreiung der verſchiedenartigen Lebenszweige von fremdärtigen Beſchränkungen als gemeinſamen Ausgangspunkt haben. Aber damit iſt nicht ausgeſchloſſen, daß dieſe ſich in unkirchlichen oder wenigſtens nichtkirchlichen Kreiſen vollzog, mit der gleichzeitigen religiöſen Strömung in gar keinem oder auch in feindſeligem Verhältniß ſtund, daß Shakeſpeare der Kirche, welcher er dem Namen nach angehörte, die Gleichgültigkeit und den Widerwillen, womit ſie ſeine Beſtrebungen und Leiſtungen betrachtete, einfach mit einer ganz ähnlichen Beurtheilung ihrer eigenen Richtung erwiederte.

Die mannigfachen Conſequenzen einer gleichartigen Grundanſchauung treten in der Geſchichte gewöhnlich als verſchiedene Klaſſen, Stände oder Parteien auseinander, die ohne ein Bewußtſein gemeinſamer Ausgangspunkte ſich einander fremd oder feindlich gegenüberſtellen. Das ſtärkſte und politiſch wichtigſte, die Schickſale der folgenden Generation beſtimmende Element in dem engliſchen Volksgeiſte zu Shakeſpeares Zeiten war die Propaganda der puritaniſchen Denkart. Neben dieſer politiſch-religiöſen Richtung gingen noch viele andere Kreiſe menſchlicher Thätigkeit ihren abgeſonderten, ſelbſtſtändigen Weg. Es war ein reges und ſchöpferiſches

Leben in faſt allen Zweigen des Wiſſens und des praktiſchen Lebens. Insbeſondere gelangte die Dichtkunſt zu einer überraſchend ſchnellen und großartigen Blüthe. Die dramatiſche Kunſt, die mehr als jeder andere Zweig der Poeſie die Gunſt äußerer Bedingungen fordert, fand in Folge des wachſenden Wohlſtands in den Unterhaltungsbedürfniſſen einer ſchon damals coloſſalen Stadtbevölkerung einen fruchtbaren und auch in materiellem Sinne lohnenden Boden. Gleichwohl ſind wir der Meinung, daß die meiſten und bekannteſten Schriftſteller der deutſchen und engliſchen Shakeſpeare-Literatur den Wirkungen der engliſchen Bühne in dem Geſammtbilde, das ſie von jenem Zeitalter entwerfen, eine viel zu hervortretende Stelle einräumen. Einmal waren jene Wirkungen rein localer Natur, da ſie ſich auf die Hauptſtadt beſchränkten und von einer Bedeutung der Theater in andern engliſchen Städten oder gar auf dem Land ſo viel als nichts zu ſagen iſt. Sodann hielten ſich auch in London ſelbſt gerade diejenigen Klaſſen und Stände der Bühne völlig ferne, in welchen überall der Schwerpunkt eines Volkslebens zu ſuchen iſt und in deren Händen die Leitung aller öffentlichen Angelegenheiten in Staat und Gemeinde, Kirche und Schule ruht. Endlich darf man überhaupt nicht von Shakeſpeares Dichtungen ohne Weiteres auf die damaligen Bühnenzuſtände überhaupt ſchließen. Nur eine der vielen Truppen führte Shakeſpeares Dramen auf; auch für ſie bildeten ſie natürlich nur einen kleinen Theil des Repertoires und wurden in ihrem hervorragenden Werth nur von Wenigen erkannt.

Den Ausdruck, Nationalbühne ſollte man nach alledem für ein ſolches Verhältniß gar nicht mehr gebrauchen. Er würde vorausſetzen, daß eine Bühne auf dem Markte des öffentlichen Lebens ſtünde, daß ſie volle Fühlung hätte mit den die Zeit und das Volk tragenden Vorſtellungen und Zeiten, daß ſie von der Gunſt der leitenden Klaſſen geſchützt und getragen wäre. Daraus folgt nun noch keineswegs, daß jene Londoner Theater, deren Andenken Shakeſpeare auf die ferne Nachwelt bringt, in einen dunkeln Winkel der damaligen Tageserſcheinungen zu verſetzen wären. Aber ein Mittleres zwiſchen dieſen beiden Extremen ergibt ſich; eine eigenartige Sonderſtellung, zwar abſeits von der großen, Zeit und Volk beherrſchenden Strömung der Geiſter, aber doch nicht ohne Zuſammenhang mit ihr, auch ſie belebt und befruchtet von einer neuen Weltanſchauung, befreit von dem Banne, der auch die ſchönen Künſte gefeſſelt hielt, auf einen eigenthümlich gemiſchten Zuhörerkreis angewieſen, ja eben-dadurch, daß ſie ihre Wurzeln nur theilweiſe in der unmittelbaren Gegenwart und den Zeitgedanken hatten, zu einer univerſellen Wirkung auf künftige Geſchlechter und weitere Kreiſe befähigt und berufen.

II.

Shakespeares Stellung zu seinen Zeitgenossen.

Die irrige Vorstellung von einer englischen Nationalbühne, oder wenigstens von einer im Bewußtsein der Zeitgenossen hervortretenden Bedeutung des Theaters für die Sitte und Bildung des englischen Volks zu Shakespeares Zeiten führte von selbst zu einer ganzen Reihe falscher und schiefer Schlüsse auf die Lebensverhältnisse unseres Dichters, auf seine Stellung zur bürgerlichen Gesellschaft, auf den Ton und Charakter seines Selbstbewußtseins und seiner persönlichen Stimmungen. Es geschieht uns unwillkürlich, daß wir die jetzige Meinung von dem Dichter auch schon seinen Zeitgenossen unterlegen; wir können es nicht begreifen, daß eine so große Erscheinung nur in den kleinsten Kreisen nach ihrem Werth erkannt worden sein soll. Und dennoch scheint alles dafür zu sprechen, daß Shakespeare in seinem eigenen Zeitalter keine sonderliche und hervortretende Beachtung gefunden hat. Seine Anerkennung als eines der größten Dichter aller Zeiten und Völker ist in England und Deutschland neueren Datums, noch nicht hundert Jahre alt. Anderthalb Jahrhunderte hindurch nach seinem Tode schien der Dichter wie vergessen, was allein schon dafür zeugt, daß er noch keinen großen Namen in das Grab trug.

Dieß erklärt sich leicht schon aus einem rein äußerlichen Umstand. Shakespeare dichtete alle seine dramatischen Werke

für die bestimmte Bühne, der er als Unternehmer und Schauspieler angehörte. An sie verkaufte er seine Manuscripte gegen Tantièmen oder bestimmte Summen und verzichtete damit selbstverständlich auf das Recht, dieselben Stücke auch noch an andere Bühnen zu verkaufen oder durch den Druck zum Gemeingut aller Bühnen zu machen. Die Bühne, welche ein Manuscript erworben hatte, hatte ebenso das natürliche Interesse, ihrerseits eine Veröffentlichung durch den Druck auf alle Weise zu hindern. Wo dieses dennoch der Fall war, geschah es in Folge besonderer Umstände, meist durch den Verrath und die Untreue der Theaterangehörigen. Shakespeares Dramen waren zu seinen Lebzeiten wirklich zum großen Theil noch gar nicht gedruckt oder nur in schlechten, ohne Wissen und Willen des Verfassers ausgegebenen Heften voll Druck- und andern Fehlern, mehr zur Benützung für andere Theater als fürs große Publikum; sie konnten also überhaupt nicht gelesen, sondern nur im Theater gehört werden. Das Theater besuchten aber nach dem Obigen aus den gebildeten und urtheilsfähigen Klassen des Volks mit vereinzelten Ausnahmen nur die Jünglinge und jungen Männer ohne bürgerliche Stellung. Anständige Frauen waren jedenfalls völlig davon ausgeschlossen. Man würde in diesen Kreisen vielleicht kaum Shakespeares Namen gehört haben, wenn er nicht auch die beiden epischen Dichtungen, Venus und Adonis und Lucretia, verfaßt hätte, und wenn seine Sonette nicht im Druck erschienen wären.

Jene Stellen bei dem schon oben genannten Thomas

Nash, einem angesehenen Kritiker jener Zeit, die uns jetzt so verkehrt und wunderlich vorkommen, lassen die herrschenden Anschauungen sehr deutlich erkennen. In seiner Schilderung einer Aufführung von Heinrich VIII. im Globustheater sagt er zu einer Zeit, da Shakespeare noch lebte, aber seine dichterische Laufbahn bereits abgeschlossen hatte, unter anderem: „Der Verfasser dieses Stücks ist ein gewisser William Shakespeare, ein Mann, dem es keineswegs an Talent fehlt. Die Kenner geben indessen seinen Gedichten den Vorzug vor seinen Theaterstücken. Denn ein Theaterstück ist nur ein eitles Vergnügen. Die Menge ist danach begierig, hält aber nichts von den Verfassern solcher Stücke. Deßhalb machen sich diese die Sache auch leicht; sie plündern, wo es zu plündern gibt, übersetzen, bearbeiten und bringen auf die Bühne, was sich ihnen darbietet, Himmel, Hölle, Erde, kurz, was ihnen unter die Hände kommt, Vorfälle von gestern, alte Chroniken, Mährchen und Romane. Sie treiben ihren Spott mit allem, und wenn sie uns nur dadurch unterhalten, so verlangen wir weiter nichts von ihnen. Dieser Shakespeare, von dem ich eben spreche, ist indeß durchaus nicht ohne Verdienst und hat sich unter der großen Masse dramatischer Dichter unserer Zeit den meisten Ruf erworben."

In einer andern ähnlichen Stelle sagt derselbe Verfasser: Er würde Shakespeares Talent weit höher schätzen, wenn er nicht, nur um zu leben, Schauspiele geschrieben hätte, die seinem Ruhm weit mehr geschadet als genützt haben. In seinen andern Dichtungen dagegen, Venus und Adonis, Tarquin und Lu-

cretia, und in seinen Sonetten herrsche der Geist Petrarcas, und wäre Shakespeare stets dem italienischen Kunststyle treu geblieben, so wäre er einer unserer größten Dichter geworden, größer noch als Daniel, der erste Dichter seiner Zeit.

Wie wildfremd klingen uns jetzt diese Aeußerungen! Und doch haben gewiß unsere Shakespearekritiker Unrecht, wenn sie dieselben nur als Beleg für die Urtheilslosigkeit ihres Verfassers, als Beweis, wie sehr sich die Kritik vor der Nachwelt blamiren könne, anführen. Es sprechen vielmehr mancherlei innere und äußere Gründe dafür, daß jene seltsamen Reden die vorherrschende Auffassung der gebildeten Zeitgenossen Shakespeares enthalten.

Der Dramatiker Webster, ein Freund Shakespeares, redet in ähnlicher Weise „von dem vollen und hohen Styl des Meisters Chapman, den durchgearbeiteten und verständigen Werken des Meisters Jonson, den nicht minder würdigen Schöpfungen der vortrefflichen Meister Beaumont und Fletcher, und endlich, ohne durch das spätere Nennen dieser Namen irgend welche Hintansetzung auszudrücken, von der eben so glücklichen wie fruchtbringenden Thätigkeit (industry) der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood.“ Shakespeares Zeit- und Volksgenosse, Bacon von Verulam, der mehrere Jahrzehnte neben ihm in London lebte und in seinen Schriften und Briefen fast keine einzige Zeiterscheinung unerwähnt läßt, scheint von der Existenz eines dramatischen Dichters Namens Shakespeare gar keine Kunde gehabt oder es nicht der Mühe werth gefunden zu haben, darüber zu reden.

Nicht nur über alle dieſe Zeitgenoſſen, ſondern ſelbſt über die Dichter des Alterthums wird Shakeſpeare allerdings erhoben in jenem glänzenden Hymnus von Ben Jonſon, mit dem die Geſammtausgabe der Shakeſpeare'ſchen Dramen eingeleitet wird. Dieß Lob läßt in der That nichts zu wünſchen übrig und gereicht dem Lobenden, der ſo lange unſerem Dichter als Freund und Rivale zur Seite ſtand, ebenſo zur Ehre wie dem Gelobten. Dennoch dürfen wir nicht vergeſſen, daß dieſe Anerkennung erſt erfolgte, als der Dichter ſchon längſt im Sarge zu Stratford lag, und daß ſie von einem Fachgenoſſen ſtammte, der ſelbſt nur in den Theaterkreiſen ſtand und für die Würdigung von Verdienſten eines Schauſpieldichters nicht den allgemein geltenden, ſondern nur den eigenen, wenn auch in ſich noch ſo berechtigten Maßſtab mitbrachte.[1]

Dieß Zeugniß hat zwar volle Geltung dafür, daß der Dichter, als Neid und Eiferſucht über ſeinem Grabe verſtummt war, in dem Urtheil der Sachkundigen den hervorragenden Platz gefunden hat, der ihm ſchon bei ſeinen Lebzeiten gebührt hätte, aber es wird dadurch nicht entkräftet — wofür auch Ranke's Autorität anzuführen iſt, der dieſelbe Bemerkung in ſeinem Kapitel der engliſchen Geſchichte über Shakeſpeare macht — daß Shakeſpeares Name und Dichterruf

[1] Auch iſt es derſelbe Ben Jonſon, der, als man in ſeiner Gegenwart von Shakeſpeare rühmte, daß er in ſeinen Manuſcripten nie einen Vers wieder ausgeſtrichen habe, darauf erwiedert haben ſoll: o wenn er nur tauſende wieder ausgeſtrichen hätte!

während der Zeit seines Wirkens aus der Zahl der Gleichstrebenden in nicht so bemerkenswerther Weise hervortritt und daß überhaupt der Ruhm des Theaterdichters nur in beschränkteren Kreisen vollen Kurs hatte.

Wer würde aus dem Interesse, das man in den spanischen Städten für Stiergefechte hat, auf die gesellschaftliche Stellung und das bürgerliche Ansehen eines beliebten Espada schließen? Nicht viel anders ist es, wenn man uns sagt: weil in Elisabeths Zeiten das englische Volk trotz aller polizeilichen Verfolgungen und puritanischen Vorurtheilen großes Gefallen an scenischen Darstellungen fand, so müssen die Verfasser der ausgeführten Stücke angesehene Männer gewesen sein, deren Name in Jedermanns Munde war.

Shakespeare war in den Augen der Welt Schauspieler; daß er daneben auch solche Stücke verfaßte, die in den Theatern aufgeführt wurden, konnte seine Stellung unter den damaligen Verhältnissen, wo jede Bühne sich ihre Stücke selbst machen und verschaffen mußte, nicht verändern, ja nach dem Maßstab eines ächten Puritaners nur erschweren.

Es lastete aber ein schwerer Druck des Vorurtheils und der Mißachtung auf dem Beruf des Schauspielers, nicht bloß im 16. Jahrhundert, sondern bis ins 19te herein, und kaum die neueste Zeitperiode, welche die schroffen Standesunterschiede in so vielen Punkten zu mildern strebte, hat es ganz und rückhaltslos gelernt, den Mimen zu den Künstlern zu rechnen. Im alten Athen, wo das Theaterpublikum mit der Bürgergemeinde zusammenfiel, war es ehrenvoll, auf die

Bühne zu treten und die Dichter spielten in der ältern Zeit die Hauptrolle selbst. In Rom war es unter der Würde des freien Mannes, eine Theaterrolle zu spielen, und das römische Recht gestattete, dem Notherben den Pflichttheil zu entziehen, wenn er unter die Gladiatoren oder Mimen ging; eine Bestimmung, die für manche Länder heute noch nicht außer Kraft gesetzt ist. Der ascetische Geist des Christenthums verstärkte diese Anschauungsweise; das jüdische Gesetz, welches die Todesstrafe auf Verläugnung des Geschlechts durch Verkleidung setzt, ging auch in den christlichen Strafcodex über und hat noch auf die Jungfrau von Orleans Anwendung gefunden. Um Geld mit seiner Person vor eine unbekannte Menge hinzutreten, in Worten und Geberden Empfindungen und Leidenschaften vorzutragen, die nur zum Spiel und zur flüchtigen Unterhaltung dienen, darauf lag nun einmal ein schwerer Bann der öffentlichen Sitte, zu dessen Lockerung und Lösung eine lange Reihe von Jahrhunderten nöthig war.

Daß dieser Bann in England bei aller Beliebtheit der Volksbühnen zu Shakespeares Zeiten nicht gebrochen war, darüber giebt uns der Dichter selbst in seinen Sonetten das unverwerflichste Zeugniß.

Diese Gedichte von der tiefsten Empfindung und hoher technischer Vollendung, die trotz trefflicher Uebersetzungen selbst so vielen Freunden unseres Dichters noch unbekannt sind, und uns mehr als alle dramatischen Werke die Persönlichkeit des Dichters, seine Stimmungen und die Färbung seines

Selbſtbewußtſeins aufſchließen, zeigen mit unwiderſprechlicher Deutlichkeit, wie weit entfernt er von dem Selbſtgefühl eines großen, von der Theilnahme ſeiner Nation emporgehobenen Sängers war. Niemand wird es ohne Rührung und innige Theilnahme leſen, wenn er ihn klagen hört:

Wenn ich nach Troſt für mein verachtet Loos,
Für meines Standes Schimpf in Thränen ſuche,
Zum tauben Himmel ſchreie hoffnungslos,
Mich ſelbſt betrachtend mein Geſchick verfluche,
Und Anderen ihr hoffnungsreiches Leben,
Ihr Ausſehn, ihren Freundeskreis beneide,
Dem ſeine Kunſt und dem ſein thätig Streben,
Mir aber meine beſte Luſt verleide,
So komm ich mir beinah verworfen vor.

Ebenſo wenn er an einer andern Stelle ſeinem Freunde ſagt:

Mein Name muß mit mir begraben bleiben,
Um dir wie mir die Schande zu erſparen;
Mich ſchändet mein Beruf, dich würd' es ſchänden,
Dem ſchlecht Berufnen Liebe zuzuwenden.

Das ſind aber nicht bloß vereinzelte Stellen, ſondern durch das Ganze geht ein Ton der Schwermuth, das Gefühl der niedrigen und verachteten Stellung, wo nicht des verfehlten Lebens. An hundert Stellen wünſcht man dem Dichter gegenüber von ſeinem jugendlichen vornehmen Freund ein männlicheres Selbſtgefühl, ein ſtolzeres Bewußtſein ſeines eigenen Werthes, und freut ſich, wenn er ſich wenigſtens an einigen Stellen zu der Zuverſicht erhebt, daß er dem Tod zum Trotz,

der unter den stummen Horden wüthen möge, unsterblich fortleben und in seinen Liedern auch dem Freunde ein Denkmal setzen werde, dauernder als Erz und Marmor.

Die Argumente für eine höhere Stellung Shakespeares in der Gesellschaft werden vorzugsweise aus der angeblichen Gunst der Königin und ihres Nachfolgers, sowie aus dem Verhältniß einer innigen Freundschaft mit dem Grafen Southampton entnommen. Allein man hat indessen vergeblich versucht, irgend ein reales Zeugniß für ein näheres Interesse, das Elisabeth an unserem Dichter genommen haben soll, ausfindig zu machen, wiewohl auch das kleinste Zeichen der Anerkennung oder Auszeichnung von Seiten der Königin, wenn ein solches vorläge, gewiß viel sicherer zu unserer Kenntniß gelangt sein würde, als die vielerlei unverbürgten und unerheblichen Anekdoten aus dem Leben des Dichters. Es ist natürlich nicht daran zu zweifeln, daß Shakespeare so gut wie andere Schauspieler seiner Truppe auch in den königlichen Schlössern zu spielen hatte, daß dabei ein und das anderemal auch eines von seinen Stücken zur Aufführung kam; es geht aus jenem Zeugniß des Grafen Southampton hervor, daß sie an denselben Gefallen fand, und es ist wohl denkbar, daß sie, wie die Tradition will, von dem Dichter verlangt hat, den Falstaff auch einmal als Liebhaber zu sehen. Allein gleichwohl hat sie lediglich nichts für ihn gethan; und nach Allem, was wir sonst von ihrer Bildung und ihrem Kunstgeschmack wissen, ist es auch nicht zu verwundern, daß sie diesen Dichtergenius nicht zu würdigen wußte und den größten

ihrer Zeitgenossen trotz aller äußeren Veranlassung dazu nicht viel beachtet hat. Sie bildete sich zu viel auf ihr Latein und Griechisch ein; sie fand zu großes Gefallen an jenen gelehrten allegorischen Hofmasken, die nur auf die plumpsten Schmeicheleien hinausliefen und uns jetzt als ein wahrer Ausbund von Abgeschmacktheit erscheinen, als daß sie an den Werken einer so ungelehrten und nur aus dem Innern eines hohen Geistes geschöpften Kunst den Stempel des Genius erkannt hätte. Wie wenig sie aber die Kunst in den Personen, die sie ausüben, zu ehren wußte, zeigt jene Vollmacht, die sie ihrem Ceremonienmeister gab, jeden Schauspieler ohne Unterschied nach Bedarf für Aufführungen bei Hofe zu pressen und im Weigerungsfall ins Gefängniß zu werfen.

Von König Jakob wissen wir, daß er den Rivalen Shakespeares, eben jenen Ben Jonson mit der Auszeichnung eines poeta laureatus und einem Jahrgehalt bedachte, für Shakespeare aber, der doch, wie man sagt, auf der Höhe seines Ruhmes stand, nichts gethan hat. Eine freilich wenig verbürgte Nachricht ist, daß sich Shakespeare um ein kleines Hofamt, mit welchem die Aufsicht über die scenischen Aufführungen verbunden war, beworben, der König ihm aber einen obscuren Concurrenten vorgezogen habe. Daß ihm Jakob für die schmeichelhaften Anspielungen im Macbeth seinen Dank durch ein eigenhändiges Schreiben ausgedrückt habe, würde zwar der Hofetikette höchlich widersprechen, jedoch aus diesem Grunde bei einem so haltlosen, zwischen grenzenlosem Hochmuth und anstößiger Herablassung schwankenden Fürsten

noch nicht angezweifelt werden können; es blieb aber jedenfalls eine unfruchtbare Ehre.

Die Meinung, daß Shakespeare am englischen Hofe eine ähnliche Stellung eingenommen habe, wie etwa Calderon am spanischen oder Racine am französischen, entbehrt jeder Begründung. Viele Aehnlichkeit bieten dagegen Molières äußere Verhältnisse. Auch er mußte erfahren, daß die Anerkennung des Dichters unter dem Makel, der an dem Beruf des Schauspielers und Theaterdirektors haftet, zu leiden hatte, daß, wie nach deutschrechtlichem Grundsatz die Kinder der „ärgeren Hand" folgen, so die niedrigere Eigenschaft die höhere zu sich herabzog, statt umgekehrt. Molière suchte und erhielt, um seine gesellschaftliche Stellung zu verbessern, den Titel eines Königlichen Kammerdieners und Hoftapeziers. Auch ihm erwiesen dabei einzelne kunstsinnige Magnaten mancherlei Aufmerksamkeiten. Der König selbst schickte ihm einmal Speisen von seiner Tafel zu und rühmte sich dabei einen Mann zu bewirthen, dessen Gesellschaft seine Hofbedienten nicht gut genug für sich fänden. Nur das Machtwort des Königs verschaffte ihm ein ehrliches Begräbniß. Und doch lebte Molière über ein halbes Jahrhundert später als Shakespeare und an einem ungleich gebildeteren und kunstsinnigeren Hofe als der englische war. Die Parallele zwischen Shakespeare und Molière ist in diesem Punkte sogar recht lehrreich und bemerkenswerth.

Wie man das Verhältniß zu bezeichnen hat, in welchem Graf Southampton und andere der jungen Lords, die ihre Abende statt bei Hof und mit Standesgenossen, lieber im

Theater mit Schauspielern und Literaten zubrachten, zu Shakespeare standen, ob als das eines hohen Gönners, oder eines Freundes, oder einer Mischung zwischen Beiden, eines wirklichen Mäcenas, der des Dichters praesidium und dulce decus zugleich war, wissen wir nicht mit Sicherheit zu sagen. Ebensowenig, wer jener geheimnißvolle Mr. W. H. gewesen, den die Dedication der Sonette als deren alleinigen Erzeuger anspricht. Selbst wenn diese Gedichte, obgleich dieß aller natürlichen Wahrscheinlichkeit entgegen ist, nur auf fingirte Verhältnisse Bezug hätten, würden sie immer noch ein Zeugniß darüber bleiben, wie sich im Bewußtsein unsers Dichters seine Stellung zu einem solchen hochgestellten Freund und Gönner spiegelt, und wir müßten immer noch nicht ohne peinliche Empfindung lesen, wie er diesem, als er ihm seine Geliebte verführte, erwiedert, daß diese solcher Ehre gar nicht würdig sei, oder aber an ihn die Worte richtet:

Ich bin dein Sklav und harre dienstbereit
Des Tags, der Stunde, welche du bestimmst,
Und keine Pflicht macht kostbar meine Zeit,
Bis du in Anspruch meine Dienste nimmst.
Wie träg der Zeiger die Minuten mißt,
Bis daß ich kommen darf, ich will nicht klagen,
Noch denken an die bittre Trennungsfrist,
Wenn's dir gefiel, mir Lebewohl zu sagen,
Noch eifersüchtig forschen, wo du weilst
Und was du treibst. Dein armer Sklave harrt
Und denkt an Eins nur: wie du Glück vertheilst
Dort, wo du bist, mit deiner Gegenwart.

III.

Die Mängel der Shakespearekritik.

Man wird fragen: wozu das Alles? Mag die englische Bühne jener Zeit eine höhere oder niedrigere Stellung in der öffentlichen Sitte und Schätzung eingenommen haben, mag Shakespeare von seinen Zeitgenossen mehr oder weniger in seiner ganzen Größe erkannt worden sein, in vornehmeren oder geringeren Kreisen der Gesellschaft sich bewegt haben: seine Dichtungen, wie sie uns nun einmal vorliegen, sind und bleiben, was sie sind, im einen wie im andern Falle; ja sein Genie und seine Kunst tritt nur um so riesenmäßiger vor unsere Augen, aus einem je undankbareren Boden, über eine je niedrigere Umgebung sie herausgewachsen sind.

Und das ist vollkommen wahr. Die Dichtungen sind, was sie sind, so oder so. Es handelt sich aber darum, sie zu verstehen. Daß dieß gerade bei Shakespeare seine besondern Schwierigkeiten haben muß, geht aus den ganz unglaublichen Abweichungen seiner Erklärer hervor. Wenn freilich eine dramatische Dichtung verstehen nichts anderes heißt, als an ihr die Begriffe moderner deutscher Aesthetik zu erproben, für das Hauptthema einen möglichst abstrakten Ausdruck zu suchen und diesen dann für die Idee des Ganzen auszugeben, durch sorgfältiges Zusammenlesen und Combiniren der einzelnen Reden und Züge möglichst genaue Signalements der dramatischen Rollen zu entwerfen, aus der unendlichen An-

zahl denkbarer Bezüge Nahes und Fernes in einer neuen Verknüpfung zu mischen — dann hat man eigentlich mit der Person, Zeit und Lebensstellung des Dichters nichts zu thun und das Verfahren könnte im Wesentlichen das gleiche bleiben, wenn die Stücke zu ungewisser Zeit vom Himmel gefallen wären. Heißt aber den Dichter verstehen vor Allem den ursprünglichen Eindruck, den sein Werk auf die Masse der für Schönes empfänglichen Leser und Hörer macht — den einzigen, einigermaßen festen Ausgangspunkt ästhetischer Betrachtung in dem Wirrwarr bodenloser Theoreme — durch Wiederholung und Aufmerksamkeit zu einem immer bestimmteren und markirteren zu erheben, die Intention und den Seelenzustand, in welchem der Dichter das Werk hervorgebracht hat, immer deutlicher nachzuempfinden, sich die Verhältnisse und Hörerkreise, welche der Dichter zunächst und unmittelbar vor Augen hatte, immer lebhafter zu vergegenwärtigen: dann muß auch jeder wesentliche Irrthum über die äußeren Grundbedingungen eines dichterischen Wirkens das volle Verständniß stören und verwirren, jede Berichtigung dasselbe erleichtern und fördern. Denn je individueller und concreter sich uns das Lebensbild des Dichters entwickelt, desto wirksamer und verständlicher wird uns auch der ideelle Gehalt und das allgemein Menschliche in seinen Schöpfungen entgegentreten.

Darin aber eben scheint sich uns der deutsche Shakespearecultus noch so vielfach in der Irre und im Nebel herumzutreiben. Gerade weil wir von dem Dichter selbst und den

äußeren und inneren Voraussetzungen seiner dramatischen Thätigkeit so wenig feste historische Kenntniß haben, war der Phantasie um so freierer Spielraum gegönnt, war es um so leichter, Alles ins Ideale, Unbegrenzte und Riesenhafte zu verflüchtigen. Ohne die Schranken zu beachten, welche das Wirken jedes, auch des genialsten und größten Individuums bedingen, rückt man Shakespeare gern über alle zeitliche und räumliche Begrenzung hinaus und stellt ihn als den Riesengeist hin, der, wie man zu sagen liebt, an der Grenze des Mittelalters und der neuen Zeit, seine Nation und Epoche gleichsam nur mit den Sohlen berührend, über Jahrhunderte und Völker hin seine Wege ging. Nur wenn es sich etwa darum handelt, Einzelnes, was uns an dem Dichter fremd, lästig oder anstößig ist, zu entschuldigen oder zu erläutern, pflegt man beiläufig auf Vorstellungen und Sitten der Zeit hinzuweisen. Innerhalb jener idealen und nebelhaften Umrisse aber, denen fast alle geschichtliche Bestimmtheit und Beschränkung fehlt, ist dann die Kritik um so ungehinderter, ihrer Subjektivität Raum zu lassen, den eigenen Anschauungen das Ansehen des Dichters zu leihen, in den vagen Rahmen beliebige Linien einzuzeichnen. Denn bei keinem Dichter stimmen die Urtheile im Ganzen so nahe zusammen und gehen doch im Einzelnen so weit auseinander. Jeder idealisirt den Dichter in seiner Weise; dem einen ist er Classiker, dem andern Romantiker; dem einen der Dichter des immanenten Weltgeistes, dem andern der christliche und zwar der protestantische, dem dritten ein katholisirender Dichter,

dem vierten confessionsloser Sceptiker und Freigeist; der eine macht ihn zum Whig, der andere zum Tory, und wie unzähligen Kunsttheorien muß er zur Autorität dienen!

Von dieser idealisirenden Richtung hat sich auch das bedeutendste Buch über Shakespeare, das bekannte Gervinus'sche Werk, nicht freigehalten. Der Verfasser ist, wie in allen seinen Schriften, sachkundig, selbstständig, geistreich auf jedem Blatt; man ist sicher bei ihm, nicht auf die dürren Sandwege der ästhetischen Salbaderei, der philosophischen Phrase geführt zu werden, er hat das weitläufige historische Material am vollständigsten zusammengestellt, am umsichtigsten geordnet und verliert die geschichtlichen Voraussetzungen niemals aus dem Auge. Man kann immer bei ihm lernen, auch wo man nicht mit ihm einverstanden ist. Während aber Gervinus in seiner deutschen Literaturgeschichte sein kritisch zersetzendes Naturell niemals verläugnet und in vielen Bänden dieses Werkes kaum jemals sich zu einem enthusiastischen Lob oder auch nur zu einer uneingeschränkten Anerkennung erhebt, während er namentlich aus den Lorbeeren unserer zwei größten Dichter so manches Blättchen ausreißt, schlägt er in seiner Würdigung des englischen Dichters in jener Schlußabhandlung des vierten Bandes die bei ihm so ungewohnten Töne eines Dithyrambus an, und versteigt sich sogar bis zu Ausdrücken einer maßlosen Ueberschätzung; denn ein maßloses Wort müssen wir es nennen, wenn er sagt, Shakespeare habe als dramatischer Dichter die Vorzüge von Goethe und Schiller in sich vereinigt, und sich dabei von

den Fehlern und Mängeln beider frei gehalten. Man möchte glauben, die kritische Geistesanlage des Autors habe zu ihrer Ergänzung auch einmal den Uebertritt in das andere Extrem gefordert, der Unmuth über den politischen und literarischen Jammer der Gegenwart habe ihn in ferner Zeit bei einem fremden Volke ein ideales Bild suchen und finden lassen, und er habe dabei hier und dort nicht den wirklichen William Shakespeare von Stratford, sondern den Dichter vor Augen gehabt, wie er ihn für das deutsche Volk noch wünscht und fordert; etwa so, wie Tacitus in seiner Monographie nicht die wirklichen Germanen, wie sie in den deutschen Wäldern auf ihren Bärenhäuten lagen, schildert, sondern seinen entarteten Zeitgenossen das Bild eines edeln, unverdorbenen Naturvolkes gegenüberstellen wollte. Dabei widerfährt es ihm, wie auch sonst oft genug, daß er bei der Würdigung ästhetischer Werke zu wenig von demjenigen ausgeht, was wir, wie oben, als die Grundprobe für den Werth jedes Dichterwerkes bezeichnen möchten, von dem Grad der Sicherheit und Unwiderstehlichkeit, mit welcher der Dichter durch die Macht des Wortes thatsächlich die Masse der unbefangenen und gebildeten Hörer und Leser zwingt, ihm nachzuempfinden; er stellt so gerne Stoff und Gehalt über die Vollendung der Form, die sittlich-politische Tendenz über den reinen und nicht weiter erklärbaren Reiz des Phantasiespiels.

IV.

Für wen dichtete Shakeſpeare?

Man ſollte denken, die Frage: für wen ſchrieb Shakeſpeare ſeine Dramen? brauche gar nicht aufgeworfen zu werden, denn die Antwort verſtehe ſich von ſelbſt: für die Bühne. Nun ſagt aber eine nicht geringere Autorität als Goethe das Gegentheil. Shakeſpeare iſt kein Theaterdichter, heißt es bei Eckermann, an die Bühne hat er gar nie gedacht; ſie war ſeinem großen Geiſt viel zu eng. Sollte das nur heißen: er war ſich einer über die Abende der Aufführung im Globus und Blackfriars hinausreichenden Bedeutung ſeiner Schöpfungen wohl bewußt, und während der dichteriſchen Arbeit war ſein Geiſt ſo in den Gegenſtand ſelbſt verſenkt, daß ihm die Wirkung auf der Bühne kaum noch als beſonderer Zweck in den Sinn kam, ſo könnte man leicht beiſtimmen; nur wäre dann daſſelbe von jedem bedeutenden dramatiſchen Dichter zu ſagen, und man könnte auch Calderon und Schiller keine Theaterdichter nennen, vielleicht kaum Iffland. Im übrigen aber iſt jene Aeußerung kaum zu begreifen, denn Shakeſpeare könnte ſogar als der Bühnendichter par excellence bezeichnet werden. Schon aus der einfachen Thatſache, daß Shakeſpeare demſelben Theater, bei welchem er als Schauſpieler, Unternehmer und Direktionsmitglied betheiligt war, ſeine Dramen als Bühnenmanuſcript verkaufte, auf die Veröffentlichung durch den Druck ganz zu verzichten hatte und ſein Lebenlang

darauf nicht bedacht war, würde mit größter Wahrscheinlichkeit folgen, daß das Bedürfniß der Bühne für ihn der Antrieb des Dichtens, die Wirkung auf der Bühne sein bewußtes Ziel war, dessen Mißlingen, selbst bei allem sonstigen poetischen Werthe, seinen Ruf und seine Stellung gefährdet haben würde.

Die im Faust'schen Prolog einander gegenübertretenden Interessen des Theaterdirektors und des Dichters fielen für ihn zusammen und die noch hinzukommenden Forderungen des Schauspielers mußten den Anspruch auf den praktischen Bühnenerfolg noch verstärken. Es wäre geradezu unbegreiflich, wenn er „an die Bühne niemals gedacht" hätte, und das Goethe'sche Urtheil läßt sich nur aus der Nichtbeachtung des Unterschieds der altenglischen und der modernen Bühne und aus der Erinnerung an die Schwierigkeiten erklären, welche die Aufführung Shakespeare'scher Stücke auf dem Weimarer Hoftheater machte. Vielmehr ist die Meisterschaft in der Technik des Dramas, die Shakespeare seiner reichen und täglichen Bühnenerfahrung als Schauspieler, Regisseur, Zuschauer, und dem beständigen Umgang mit Schauspielern und Literaten verdankte, eine seiner hervortretendsten, in dem Freytagschen Buch (über die Technik des Dramas) treffend nachgewiesenen Eigenschaften. Er wußte vortrefflich, was wirkte und was nicht; in wenigen Scenen weiß er die Handlung rasch und leicht zu exponiren, die Verwicklung und den Umschlag klar und spannend durchzuführen, in der Katastrophe das erschütternde und versöhnende Moment zum vollen Ausdruck zu bringen.

Ja man könnte mit viel mehr Recht dem Dichter den entgegengesetzten Vorwurf machen. Er wußte zu gut, daß die Bühnenwirkung weit weniger auf der kunstvollen Planmäßigkeit und Zusammenstimmung des Ganzen, als auf dem spannenden Reiz der einzelnen Theile beruht; er dichtete nicht für deutsche Professoren der Aesthetik, die die Auffindung seiner Grundidee für ihr Hauptgeschäft halten, die vor und rückwärts blättern und aus den zerstreuten Reden jeder einzelnen Person ein abgeschlossenes Charakterbild zusammenlesen wollen.[1] Er mußte früh genug auf jene praktische Maxime des Theaterdirektors geführt werden:

> Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken.
> Was hilft's, wenn ihr ein Ganzes dargebracht?
> Das Publikum wird es euch doch zerpflücken.

Er wußte wohl, daß der Zusammenhang des Ganzen übersichtlich und verständlich sein müsse, daß es aber im Einzelnen damit nicht allzuängstlich zu halten sei, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der jedesmal gegenwärtigen Scene voll in Anspruch zu nehmen ist und er, wenn ihn diese fesselt, und so lang ihm nur nichts Unverständ-

[1] Herr Professor F. Vischer hat in einem Aufsatz des Shakespearejahrbuchs von 1866 diese und einige ähnliche Stellen direct auf sich bezogen und darin die undankbare Kritik eines ehemaligen Schülers sehen zu müssen geglaubt. Diese Vermuthung ist nach allen Beziehungen unrichtig. Der Verfasser hat nie eine Vorlesung von Vischer über Shakespeare gehört, noch ein Manuscript derselben in Händen gehabt oder mündliche Mittheilungen darüber empfangen. Mit der Thatsache fallen auch die daraus gezogenen Schlußfolgerungen.

liches oder dem früheren offen Widersprechendes dargeboten wird, weder Zeit noch Lust noch Anlaß findet, die mancherlei zerstreuten Fäden zusammenzuknüpfen und allen versteckteren Beziehungen nachzugehen. Weil das Interesse des Zuschauers durchaus am Gegenwärtigen haftet, bei jeder Veränderung der Scene mit Spannung neue Eindrücke erwartet und sich dabei gerne auch nur mit einem lockeren Band für die Verknüpfung der Theile begnügt, so wird jeder erfahrene Bühnendichter sich stetig versucht finden, den Theilen eine gewisse Selbstständigkeit zu geben, und im Collisionsfalle der vollen Wirkung des Einzelnen den Einklang des Ganzen zum Opfer zu bringen.

Es liegt hierin eine der hervortretendsten und viel zu wenig beachteten Eigenthümlichkeiten der Shakespeare'schen Dichtungen. Er hat ganz sichtbar scenenweise gearbeitet; die einzelne Situation erweitert sich zum selbstständigen Genrebild; der poetische Gehalt wird möglichst in seiner ganzen Fülle ausgeschöpft; eine Menge Scenen sind ganz für sich oder mit einer nur in wenigen Worten bestehenden Einleitung verständlich und von vollster Wirkung, wofür man z. B. aus Tasso, Iphigenie, der natürlichen Tochter kaum ein einziges, aus den Schiller'schen Dramen nur wenige Beispiele wird nennen können. In den englischen Historienstücken geht diese Selbstständigkeit der Theile bis zum Uebermaß; mit Ausnahme von Richard III. haben sie kaum eine weitere Einheit als die in den Titeln der Stücke enthaltene; es sind aneinandergereihte lebende Bilder, für

sich wirksam und bedeutend, aber von losem Zusammenhang. Fast überall, wo untergeordnete Personen, Bediente, Soldaten, Matrosen, die Todtengräber, die Schauspieler in Hamlet, einmal zum Wort kommen, geben sie es nicht so schnell wieder ab und reden mehr und Anderes, als der Gang des Stückes erforderte oder zuließe. Kein dramatischer Dichter hat je von der Episode einen so weit gehenden Gebrauch gemacht.

Damit hängt nun noch genau ein weiterer thatsächlicher Umstand zusammen. Wenn ein Theaterstück das ausschließliche Eigenthum einer einzigen Bühne war, auf dieser aber einen stehenden Artikel des Repertoires bildete, wenn der Verfasser desselben an der gleichen Bühne als Regisseur und Schauspieler bei jeder neuen Vorstellung mitwirkte, so versteht es sich fast von selbst, daß ein Drama nicht leicht seine erste Gestalt durch alle weiteren Aufführungen fortbehauptete, und je reicher und unerschöpflicher die Phantasie des Dichters war, um so näher lag auch der Anlaß und die Versuchung, der neuen Vorstellung auch wieder einen neuen Reiz zu leihen. Aeußere Gründe der Zweckmäßigkeit mußten es in diesem Fall schon verbieten oder erschweren, das Ganze neu umzuarbeiten, aber um so leichter war es, im Einzelnen zu ändern, sei es durch Streichen unwirksamer Stellen oder durch schmückende Zuthat in neu eingefügten Bildern, Witzen, Sentenzen, oder durch Einreihung neuer Scenen von episodischem Charakter. Dieses Verfahren mußte seine Vortheile wie seine Nachtheile haben und beide scheinen uns in den Shakespeare-

ſchen Dramen noch wohl erkenntlich. Es fehlt an den lahmern und ſchwungloſern Stellen, die ſonſt faſt in allen größeren Dichtungen ein zeitweiſes Ausruhen geſtatten; der Geiſt und das Feuer des Dichters ſchlägt immer aus allen Poren. Die poetiſche Diction wird prägnant und faſt überreich an Gleichniß, Witz und Sinnſpruch, an Glanz und Fülle. Aber es kann bei dieſem Verfahren auch nicht fehlen, daß unter der ſteigenden Belaſtung der Theile das feſte Gefüge des Ganzen etwas Noth leidet. Dem Dichter wird es nicht immer gelingen, bei einer ſolchen zweiten Bearbeitung ſich völlig in die Stimmung der erſten zurückzudenken; er iſt mittlerweile ſelbſt ein Anderer geworden. Es iſt ihm auch nicht alles Detail der Handlung gleichmäßig gegenwärtig; er fügt irgendwo ein neues, wirkſamer ſcheinendes Motiv ein, aber überſieht dabei, daß er an einer andern Stelle das alte noch fortbeſtehen läßt; eine neu eingeſchobene Scene paßt wohl im Ganzen, aber nicht gerade in allen Einzelheiten in das Alte herein. Große Widerſprüche ſind dabei nicht denkbar, aber die kleinen können leicht unbeachtet bleiben und ſie werden bald die Handlung, bald die Charakteriſtik, in vielen Fällen beide zuſammen berühren. Dem Publikum, dem das Stück in der frühern Geſtalt bekannt war, ergeht es wie dem Dichter ſelbſt; es nimmt das neu Gebotene willig hin, ohne auf die Congruenz aller Theile ſo haarſcharf zu achten, wie der kritiſche Leſer ſpäterer Jahrhunderte. Für dieſen, der den hiſtoriſchen Gang der Sache nicht kennt und bei der Unvollſtändigkeit des kritiſchen Materials einen ſolchen

Zusammenhang im Einzelnen nicht erweisen kann, ja kaum als Vermuthung vorzubringen wagen darf, entstehen dann jene Schwierigkeiten der Auslegung, die zu so unglaublichen Subtilitäten und gesuchten Combinationen Anlaß gaben, wie sie in der Shakespeare-Literatur vor Augen liegen. Man vergißt die leichtere und sorglosere Entstehung eines Theaterstücks unter so eigenthümlichen Bühnenverhältnissen; man betont mit schwerfälligem Ernst jedes einzelne geschriebene Wort; man muß Stellen, die nur darum nicht ganz harmoniren, weil sie der Dichter gar nicht in bewußte Beziehung auf einander gestellt hat, durch die künstlichsten Hypothesen in einigen Einklang bringen; man beachtet nicht jene relative Selbstständigkeit der Glieder, auf welche der praktische Bühnendichter um so sicherer hingeführt wird, eine je reichere und fruchtbarere Phantasie ihm zu Gebot steht. Denn zu jener obigen Maxime des Theaterdirektors im Faust'schen Prolog scheint uns die deutsche Shakespeare-Kritik das direkte Gegenstück zu enthalten. Was schadet's, wenn Ihr euer Stück nur in Stücken gebt? Die deutschen Professoren machen euch doch ein Ganzes daraus zurecht und bringen eine Grundidee heraus.

Nichts kann einem aber in der That den Genuß des brittischen Dichters so erschweren und verleiden als die Zumuthung, überall nach fernliegenden Mittelgliedern, nach geheimen Fächern und Schlüsseln zu suchen, um ein reiches, aber nicht immer streng homogenes Detail in vollen Einklang zu bringen.

Die Frage: für wen ſchrieb Shakeſpeare? läßt aber noch eine genauere Beantwortung zu, als jene allgemeine. Es läßt ſich ein ganz beſtimmter Zuhörerkreis nachweiſen, den der Dichter im Auge hatte, deſſen Geſchmack und Beifall für ihn maßgebend war. Wir haben im Obigen geſehen, wie ſich neben den vielen niedrigen Volksbühnen der Hauptſtadt, die nur dem Geſchmack der unterſten Stände zu huldigen hatten, eine kleine Anzahl vornehmerer, durch die Beigabe eines höheren Zuſchauerkreiſes ausgezeichneter hervorhob, wie zwar auch dieſen der Kern und die Blüthe des ſtädtiſchen Bürgerthums, die von den Ideen einer ſittlichen, politiſchen und religiöſen Reform ergriffenen Mittelklaſſen fremd und feindſelig gegenüberſtanden, wie ſie ſich aber gleichwohl durch die Gunſt des Hofes und des Adels gegen die unabläſſigen Verfolgungen der bürgerlichen und kirchlichen Gemeinde behaupteten. Wir wiſſen, wie auch in den höheren Ständen den Frauen, den Familienvätern, den Männern von öffentlicher Stellung der ſittliche Anſtand verbot, die inneren Räume eines Schauſpielhauſes zu betreten, wie aber die männliche Jugend, die jeunesse dorée der Hauptſtadt, die den kirchlichen und politiſchen Reformideen der Mittelklaſſen fernſtand und ſich um deren Vorurtheile nichts zu kümmern hatte, das Intereſſe für dramatiſche Darſtellungen, den Beſuch der Volksbühnen unter die noblen Paſſionen eines jungen Gentleman aufgenommen hatte. Wir erinnern uns, wie gerade dieſer Zuhörerkreis jene für unſere Vorſtellungen ſo auffallenden Plätze auf dem Bühnenraum ſelbſt

einnahm, während Parterre und Galerien, wie in den geringeren Bühnen, den unteren Klaſſen zufielen. Es liegt ſchon zum voraus ganz in der Natur der Sache, daß eben dieſes Element, wie es jene Bühnen von Blackfriars, des Globus, der Truppe des Admirals im Aeußeren von den andern unterſchied, ſo auch auf deren Kunſtleiſtungen und innere Entwicklung einen entſcheidenden Einfluß ausüben mußte. Und wenn wir nun bedenken, daß unſer Dichter gerade in dieſen Kreiſen ſeine erſten Gönner und Verehrer, vielleicht ſeine Freunde und Wohlthäter gefunden hatte, die ihn allein und zuerſt aus dem Dunkel eines verachteten Standes zu einem höheren Geiſtesflug und Selbſtgefühl emporhoben, denen er und damit die Welt die volle Entfaltung ſeines Genius verdanken, daß Shakeſpeare für den Grafen Southampton ſeine übrigen Dichtungen, Venus und Adonis, Lucretia, die Sonette ſchrieb, nicht bloß in dem Sinn einer äußerlichen Dedication, ſondern ſo, daß der junge Freund der Muſagete, der Gegenſtand, der Leitſtern dieſer Gedichte war, hat es dann nicht die höchſte innere Wahrſcheinlichkeit, daß Shakeſpeare auch in ſeinen dramatiſchen Dichtungen eben dieſen Kreis junger und enthuſiaſtiſcher Freunde ſeiner Kunſt als das Publikum anſehen mußte, auf das er zu wirken, deſſen Vorſtellungskreiſe er zu beachten hatte, deſſen Beifall für den äußeren Erfolg und die innere Befriedigung, die ihm ſein Beruf zu geben hatte, entſcheidend war? Es war ſomit nach unſerer Meinung nicht das Theaterpublikum im Allgemeinen, es war ſpeciell die männliche

Jugend des englischen Adels, für die Shakespeare seine Dramen dichtete.

Nichts aber könnte verkehrter sein, als in der Hervorhebung einer so concreten und beschränkten Beziehung ein Verkennen der freien Selbstentfaltung des Genius nach seinen eigenen Gesetzen oder in einer gewissen Abhängigkeit von der Geschmacksrichtung junger Cavaliere eine Herabsetzung Shakespeares zu einem bloßen Jugend- und Junkerdichter sehen zu wollen. Der Dichter gab natürlich in diesem Verhältniß weit mehr Impulse als er empfing, und in gar vielen und wichtigen Beziehungen kann sich ein dramatischer Dichter gar kein günstigeres Forum denken, als einen Kreis von jungen Männern der höheren Gesellschaft. Sagt ja auch der Theaterdirektor im Faust'schen Prolog:

> Dann sammelt sich der Jugend schönste Blüthe
> Vor eurem Spiel und lauscht der Offenbarung.

Die Empfänglichkeit für das Schöne, insbesondere für die Dichtkunst, ist im jugendlichen Alter die größte, und während der Sinn für Musik und für die bildenden Künste uns durchs ganze Leben zu begleiten pflegt, geht das Interesse für die Kunst des geflügelten Worts, die den Sinnen weniger bietet und mehr von der Phantasie fordert, den Meisten schon in den mittleren Jahren verloren. Wohl mögen unter jenen jungen Bühnenfreunden viele eitle Stutzer und oberflächliche Müßiggänger gewesen sein, doch fehlte es auch nicht an solchen, die durch Geburt und Bildung zu hervortretenden Stellungen

im Staat und in der Gesellschaft berufen waren, und gerade unter denen, die unserem Dichter am nächsten standen, finden wir Namen, die uns wenige Jahre später in der Geschichte ihrer Zeit begegnen.

Fassen wir nun aber unter diesem Gesichtspunkte, daß Shakespeare für ein jugendliches, männliches, aristokratisches Publikum dichtete, seine dramatischen Werke näher ins Auge, so zeigt sich derselbe fruchtbarer und belangreicher, als er dem ersten Anblick erscheinen mag, und eine Menge charakteristischer Züge des Dichters, die uns eine nur von ästhetischen Momenten ausgehende Betrachtung so leicht nur in einen Nebel allgemeiner Redensarten verflüchtigt, treten in eine neue und wirksame Beleuchtung.

Vor Allem wird uns der Reiz einer ewigen Jugend, eines durchaus frischen und kräftigen Pinselstrichs, einer schwungvollen, energischen, thatenlustigen Männlichkeit verständlicher, die Abwesenheit alles Trüben und Grämlichen, aller unklaren Empfindelei, aller weitschweifigen Reflexion, aller abgeschwächten und ängstlich abgewogenen Gedanken. Der Dichter hatte mit Phantasieanlagen zu thun, denen sich in Handlung und Rede etwas zumuthen ließ, die dem kühnsten Bilde am liebsten folgten, die den kräftigeren und derberen Ausdruck dem feineren und unwirksameren, wenn auch vielleicht wahreren vorzogen, die sich in der Handlung auch unvermittelte Uebergänge gefallen ließen und die fehlenden Zwischenglieder willig ergänzten, die an grassen und wilden Charakterbildern gerade ein Behagen fanden, an einem

ſchroffen und momentanen Umſchlag, an ungleichartigen oder gar widerſprechenden Zügen wenig Anſtoß nahmen. Auch hier gilt ja:

Noch ſind ſie gleich bereit zu weinen und zu lachen;
Sie ehren noch den Schwung, erfreuen ſich am Schein.
Wer fertig iſt, dem iſt nichts recht zu machen;
Der Werdende wird immer dankbar ſein.

Man ſagt wohl: Alles das lag in dem Dichter ſelbſt und kam nicht von außen in ihn herein. Es lag freilich in ihm, aber es lag auch noch vieles Andere in ihm, was unter entſprechenden äußeren Antrieben ebenſo gut hätte zur Entfaltung kommen können. So wird Jeder, der die Shakeſpeare'ſchen Sonette erſtmals kennen lernt, von der Verſchiedenheit in der ganzen Grundſtimmung und individuellen Färbung gegenüber von dem Eindruck der Dramen überraſcht ſein. Hier tritt uns ein träumeriſcher, zu ſelbſtquäleriſchen Betrachtungen geneigter, in ſeiner Dialektik mit ſeinen Empfindungen ſpielender Dichter, eine oft bis zur Verſchwommenheit zarte Zeichnung, eine nicht ſelten geſuchte Ausdrucksweiſe entgegen. Man möchte glauben, der Dichter dieſer Sonette hätte auch den Stoff für eine dem Goethe'ſchen Taſſo ähnliche Dichtung, wiewohl dieſer den polaren Gegenſatz zu den Shakeſpeare'ſchen Bühnenſtücken bildet, in ſich gefunden. Aber dieſes Element auch dramatiſch zu verwerthen, fehlte ihm gegenüber von einer auf That und Genuß gerichteten Jugend der äußere Antrieb, und nur vereinzelt, am meiſten im

Hamlet, hat er dieſen Ton angeſchlagen; erſt in einigen Werken der ſpäteſten Zeit, wo ſeine Stellung und Lebensanſchauung eine befeſtigtere war, wo jener Wechſelverkehr mit den Freunden der früheren Zeit von ſelbſt wegfiel, wo er ſich um die Geſchmacksrichtungen ſeines Publikums weniger zu kümmern hatte, treten die ernſten und düſteren Accorde ſeiner Seelenſtimmung offener und ſchroffer hervor.

Auch auf die Wahl der Stoffe übte die Rückſicht auf jenes Publikum einen ſichtbaren Einfluß aus. Sie fiel natürlich auf Begebenheiten, die viele, ungewöhnliche und wechſelnde Handlung enthielten. Das unerſchöpfliche Grundthema, das in allen möglichen Variationen immer wiederkehrt, ſind Liebe und Ehrgeiz, die zwei gewaltigſten Triebkräfte einer edlen männlichen Jugend. Der geſellſchaftliche Boden, auf dem ſich die Handlung bewegt, iſt ein durchaus ariſtokratiſcher. Die Helden ſind nur Fürſten und Cavaliere. Entſprechend dem Publikum jener Volksbühnen ſelbſt, in welchen die Mittelklaſſen fehlten, aber Adel und die unteren Stände vertreten waren, finden wir das Element des ſtädtiſchen Bürgerthums, Bürgermeiſter, Friedensrichter, Gelehrte, Geiſtliche, Aerzte, meiſt nur in komiſcher Verwerthung. Das bürgerliche Schauſpiel und Trauerſpiel, obgleich ſonſt unter den Theaterſtücken jener Zeit ſtark vertreten, fehlt unter den Shakeſpeare'ſchen Dramen. Das einzige Stück, in welchem der Dichter dieſen Boden betritt, die luſtigen Weiber von Windſor, vielleicht das ſchwächſte aller ſeiner Werke, der Tradition nach „auf Beſtellung" gearbeitet und innerhalb

vierzehn Tagen geliefert, gehört zu den die Regel bestätigenden Ausnahmen.

Allein Shakespeare, der Dichter, erhielt von Shakespeare, dem Theateractionär, noch weitere Weisungen. Auf jene Herren des ersten Platzes durfte man doch nicht so ausschließlich Rücksicht nehmen. Das Publikum des Parterre und der Galerien wollte für sein Geld auch etwas haben. Da galt nun vor Allem wieder:

> Besonders aber laßt genug geschehn;
> Man kommt zu schau'n, man will am liebsten seh'n.
> Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen.

Sodann aber mußten die Fürsten und Cavaliere mit ihren stolzen und feinen Reden der Masse des Publikums zu ernst und ermüdend werden; man wollte mitunter auch „Etwas zu lachen für's Volk." Hiezu werden nun auch in die ernsten Stücke Scenen der niedrigen Komik eingeschaltet, die Späße des Narren, die Unterhaltungen der Bedienten, Matrosen, der Handwerksgesellen u. s. w. Solche Scenen werden sogar sehr häufig, ohne daß sie den Zusammenhang der Handlung auch nur berührten, wie reine Episoden eingeschaltet, wie z. B. in „Maß für Maß" die überlange erste Scene des zweiten Akts zwischen Elbogen, Schaum, Pompejus u. s. f.

Die romantische Schule hat in dieser Mischung des Tragischen und Komischen gerade den Gipfel der Kunst gefunden; ihre Dichter haben sie vielfach nachgeahmt, und die neuere Aesthetik hat es an philosophischer Begründung der Sache

nicht fehlen lassen. Daß Schiller gewagt hat, in seiner Uebertragung des Macbeth die Scene mit dem betrunkenen Pförtner wegzulassen und den Hexen einen etwas gebildetern Anstrich zu geben, daß Goethe in seiner Bearbeitung von Romeo und Julie die Amme mit ihren Zoten und Mercutio mit seinen Späßen als „störende Intermezzisten" betrachtete, wurde ihnen als ein Frevel am Heiligthum der Kunst, als ein Verkennen der ächten Schönheit des brittischen Dichters angerechnet und sie müssen sich noch heute dafür, daß sie auf Reinheit der Kunstgattungen drangen, schulmeistern lassen. Wie Shakespeare selbst von der Sache gedacht haben mag, läßt sich mit ziemlicher Gewißheit daraus schließen, daß er in den Dichtungen seiner späteren Zeit, in denen er auf die Forderungen des Publikums weniger Rücksicht nahm, immer mehr davon abkam. In den Römerdramen, Cymbeline, König Johann, Heinrich VIII., Macbeth werden die komischen Zwischenscenen immer seltener, im Othello fehlen sie fast ganz.

Auch dieser Punkt gehört zu denjenigen, in welchen uns die moderne deutsche Kunstkritik den Genuß des Dichters verdirbt. Der Leser von natürlichem Gefühl wird sich von der Zumuthung eines augenblicklichen und schroffen Wechsels der ganzen Gemüthsstimmung immer unangenehm berührt finden; er wird sich aber die Sache gefallen lassen, wenn er sie als eine durch die Bühnenverhältnisse jener Zeit, durch die Art des Dichters, scenenweise nach wechselnden Stimmungen zu arbeiten, entschuldbare Eigenthümlichkeit betrachten darf. Wenn

man ihm aber das Anſinnen ſtellt, in eben dieſem gewaltſamen Herumwerfen der Stimmung erſt das Geheimniß der wahren tragiſchen Kunſt zu finden, ſo muß er ſich verdrießlich von der ganzen Sache abkehren und an dem einzigen Prüfſtein des Schönen, der unmittelbaren pſychiſchen Wirkung, irre werden.

Endlich glauben wir auch noch in der ſpecifiſchen Art des Shakeſpeare'ſchen Witzes, der uns vielfach ſo fremdartig anmuthet, einen Einfluß jenes Bühnenpublikums finden zu ſollen. Der Jüngling, wie der Ungebildete oder Halbgebildete, ſpielt gern mit dem Wort; er hat ſich die Sprache noch nicht ſo völlig aſſimilirt, wie der Mann von reifer Bildung; gerade weil er noch ein fremderes Verhältniß zu dem Wort hat, iſt er aufmerkſamer darauf und liebt es willkürlicher mit ihm zu gebaren, die Grundbedeutungen, denen mit leichter Abſtraktion die Ausdehnung auf entlegene Dinge gegeben werden kann, ſpielend zu erweitern. Ein naheliegendes Beiſpiel, wie gerade die gebildete Jugend ſich darin gefällt, ihren Geiſt und Witz an den Formen und Ausdrücken der Sprache auszulaſſen, bildet die Sprechweiſe des deutſchen Studenten. Eine Phraſe zu Tod zu hetzen, der Rede des andern durch buchſtäbliche oder mißverſtändliche Deutung einen albernen, beleidigenden, zweideutigen Sinn zu geben, iſt eine Sorte von Witz, mit der auch Shakeſpeare ſein Publikum reichlich zu regaliren hatte. Es liegt hierin bekanntlich auch eine Hauptſchwierigkeit für den Ueberſetzer Shakeſpeares, da der Wortwitz ſich am wenigſten in andere Sprachen übertragen läßt.

Eine andere Gattung von sehr populärem Witz ist die Ausdrucksweise in kolossalen Hyperbeln. Es gibt kein Volk, das in seiner Redeweise eine solche Neigung zum Superlativ hat, diesen in so unzähligen Variationen anwendet, als das englische. Auch die englischen Romane und Zeitungen sind angefüllt mit Superlativen jeder Art. Diese Neigung erklärt sich in ihrem tieferen Grund aus einem gewissen Mangel an plastischer Phantasie, da eine solche lieber an ihrem Gegenstand hasten und nicht sofort darüber weg zur Vergleichung mit andern ähnlichen Eindrücken drängen würde. Auch das Gefallen an dieser Art von Witz ist dem Geschmack eines jugendlichen Publikums besonders entsprechend. Shakespeare ist gerade in solchen Superlativen und Hyperbeln ein unerreichter Meister. Wenn er von einem Feigen sagt: „Er hat nicht so viel Mannesblut in seinen Adern, als ein Floh zu seinem Vesperbrod verzehrt, oder eine Fliege auf dem Schwanze fortträgt," oder von einer fetten Frau: „Wenn der jüngste Tag einbricht, so lange sie noch lebt, so brennt sie noch acht Tage länger fort als die gesammte Welt," so läßt sich denken, welchen Effekt diese Art von Witz gerade auf des Dichters Publikum machen mußte.

Wenn sich endlich der Shakespeare'sche Witz in Beziehung auf Zweideutigkeiten nicht sehr enthaltsam und wähleriſch erweist, so ist auch dieses aus der Zusammensetzung seines Publikums leichter verständlich. Man ist zwar in Beziehung auf diesen Punkt gleich mit der Erklärung bei der Hand, die Begriffe von Anstand seien in verschiedenen Zeiten ver-

schieden, und in jener alten guten Zeit habe man an vielem keinen Anstoß gefunden, was der jetzigen Sitte zuwiderlaufe. Man thut aber hiemit jener guten alten Zeit bitteres Unrecht und vergißt, daß gerade damals die öffentliche Sitte allem Besuch der Theater entgegen war, daß unter den Gründen dafür die Leichtfertigkeit, mit welcher die geschlechtlichen Verhältnisse auf den Volksbühnen behandelt wurden, stets besonders hervorgehoben wurde, daß ehrbare Frauen und Jungfrauen sich gar nicht in ihren Räumen zeigen konnten. Allerdings gibt es einen gewissen Spielraum für das, was im Einzelnen bei verschiedenen Völkern und in verschiedenen Zeitaltern als schicklich und unschicklich gilt, aber neben diesem Spielraum gibt es auch durch die Natur der Sache selbst fest gezogene und unüberschreitbare Grenzen. Das Stärkste, was sich von dieser Art bei Shakespeare findet, ist in vielen englischen Ausgaben, so wie in den deutschen Uebersetzungen weggelassen oder gemildert, aber auch das Stehengebliebene läßt sich nicht nur so der damaligen Zeitsitte in die Schuhe schieben. Wenn in „Viel Lärmen um Nichts" der Fürst über das Witzgefecht zwischen Bertrand und Beatrice zu der letzteren sagt, sie sei ihrem Gegner unterlegen, und sie erwiedert: „da müßte sie ja Affen zur Welt bringen," so erscheint es uns als ein Frevel gegen das puritanische Zeitalter der jungfräulichen Königin, zu glauben, man habe solche Reden im Munde einer gebildeten Frau für zulässig angesehen; wenn wir uns aber erinnern, daß auf der Bühne jener Zeit die Frauenrollen von Jünglingen gespielt wurden,

daß das tonangebende Publikum aus vornehmen Garçons bestand, daß von den Frauen, die sich überhaupt ins Theater wagten, nur die käuflichen Schönheiten ohne Maske erschienen, so ist das Räthsel leicht gelöst und eine billige Schätzung dieser Verhältnisse wird vielmehr dem Dichter die Anerkennung zollen müssen, daß er einer naheliegenden Versuchung zum Mißbrauch seiner Gaben noch mit rühmlicher Mäßigung widerstand.

Die Frage: für wen dichtete Shakespeare? ist aber hiemit immer noch nicht erschöpfend beantwortet. Es fehlt noch ein ganz wesentliches Element seines Publikums. Neben den jungen Edelleuten und den untern Klassen saß auf den Theaterbänken noch eine dritte Gruppe, klein an Zahl, aber von großer Bedeutung.

Wir haben oben schon erwähnt, daß auf den vordersten Reihen des Parterres die Inhaber der Freibillete saßen oder standen, nämlich die zum Theater gehörigen Literaten, Dichter, Kritiker, die Fachgenossen, die Specialcollegen. Man muß sich auch in diesem Punkt die zwar bekannten, aber meist nicht in allen ihren Consequenzen durchgedachten Eigenthümlichkeiten der damaligen Bühnenverhältnisse vergegenwärtigen. Ein heutiges Theater bedarf keines Theaterdichters; es hat sein Repertoire in gedruckten Büchern, die man im Wege des Buchhandels bezieht; auch zu den Verfassern, deren Stücke es zum erstenmal aufführt und für sich erwirbt, steht es in keinem engeren und dauernden Verhältniß. Das war nun für jene Londoner Bühnen von höherer Gattung

ganz anders. Gedruckte Dramen, die jedes Theater aufführen konnte, gab es überhaupt noch nicht oder nur sehr wenige und veraltete. Die brauchbaren und modernen gelangten in der Regel nur per nefas zum Druck und anständige Bühnen durften sie nicht aufführen und konnten es nicht, ohne sich Repressalien auszusetzen. Das Repertoire bestand in der Hauptsache in Manuscripten, welche von der einzelnen Bühne bezahlt und erworben und dem Druck entzogen waren. Neue Aufführungen waren nur möglich, wenn neue Manuscripte angekauft wurden. Ein einziger Theaterdichter war daher für eine der größeren Bühnen, die nicht von Plagiaten leben wollte, bei weitem nicht ausreichend; sie bedurfte Mehrerer, einer kleinen Truppe, und womöglich solcher, die nicht auch zugleich für andere Bühnen arbeiteten.

Diesen besseren Bühnen waren hiernach kleine Gruppen, Cliquen, Coterien oder wie man es nennen will von Literaten angehängt, die die Hauptsache, das dramatische Material herbeischafften, theils durch neue Dichtungen, theils durch Uebersetzung, Umarbeitung, neue Redaktion fremder oder bekannter Stücke.

Es ist dieß ein ganz eigenthümliches Verhältniß, zu welchem wir in der Geschichte des Theaters keine Parallele wissen, und man kann sich die Wirkungen desselben nicht leicht groß genug denken.

Wie es für andere Dichtarten Rhapsoden und Sängerschulen gab, die gewisse Formen, Regeln und Traditionen als gemeinsame Grundlage anerkannten, so entstanden hier

Schulen von berufsmäßigen Theaterdichtern, die in der Aufgabe, die Aufmerksamkeit und den Beifall eines bestimmten Publikums durch scenische Darstellungen auf einige Stunden zu gewinnen und festzuhalten, einen gemeinsamen Ausgangspunkt hatten, im Uebrigen aber den ungemessensten Spielraum und die volle Freiheit besaßen, Phantasie, Geist und Witz nach voller Lust walten zu lassen.

Es war natürlich, daß der Ansporn des Wettstreites, der Stachel der Aemulation und Concurrenz hier mit aller Gewalt zum Geltung kam, und zwar in doppelter Gestalt, einmal zwischen den rivalisirenden Bühnen unter einander, dann an der einzelnen Bühne zwischen den ihr dienenden Talenten unter sich. Was hier gefordert wurde, war der Art, daß überhaupt nur die besten Köpfe und geniale Naturen dabei mitmachen konnten, diese zugleich aber auch in hohem Grade durch die gestellte Aufgabe angezogen werden mußten. Der Trieb des Vorwärtsdrängens nach den höchsten Leistungen war damit von selbst gegeben.

Die ganze Entwickelung der englischen Bühnenkunst, die unruhige Bewegung derselben, der rasche Fortschritt, der Drang in jeder einmal eingeschlagenen Richtung und Beifall findenden Form gleich bis an die äußerste Grenze zu schreiten, wenn dieß aber einmal geschehen war, wieder einen neuen Ton anzuschlagen, sodann, nachdem dieser ganze Kreis durchlaufen und ein glänzender Culminationspunkt erreicht war, ein schneller Rückgang und Verfall des ganzen Instituts — Alles dieß scheint uns erst zur vollen Verständlich-

keit zu gelangen, wenn man sich die Wirkungen eines so schrankenlosen Wettlaufes zahlreicher Talente in einer Weltstadt, in einem in seinen innersten Tiefen aufgeregten Volk und Zeitalter anschaulich macht. Man kann sich bei dem Entwicklungsgang jener englischen Bühne an die Geschichte der Demokratie im alten Athen erinnert finden, oder auch an ein gut arrangirtes Feuerwerk denken, bei welchem eine stufenmäßig rasche Steigerung zu einem brillanten Effekt stattfindet, dem dann nur noch ein kurzes Verpuffen von Nachzüglern und bald völliges Dunkel folgt.

Es verstand sich von selbst, daß unter solchen Verhältnissen die Bühnendichter zwar wohl im Allgemeinen die Traditionen und Einrichtungen der Theater und die Geschmacksrichtung ihres Publikums, aber doch weit mehr und weit specieller das Urtheil und den Maßstab ihrer Fachgenossen und Mitbewerber vor Auge hatten, daß von diesem Element überhaupt der Grad der Werthschätzung für den Einzelnen und die Direktion des großen Publikums hinsichtlich seiner Urtheile über die Stücke und deren Verfasser ausging. Jene jungen Edelleute hätten für sich auch wohl mit einfacherer Kost vorlieb genommen; in dem Concurs der Fachmänner unter sich lag aber ein ruheleser Ansporn. Wie dem Maler oder Componisten der Beifall oder Tadel eines concurrirenden Collegen, zumal wenn er in täglichem Verkehr mit ihm lebt, das Urtheil von Hunderten von Laien aufwiegt, so konnte es auch im Globus oder Blackfriars den Autor wenig helfen, wenn ihm die Gründlinge des Parterres Bravos zuriefen,

aber die Fachgenossen auf den Vorplätzen die Achseln zuckten oder die Köpfe schüttelten. Die Virtuosität in irgend einer Leistung wird überall erst innerhalb der Schule und im Wetteifer von sachkundigen Freunden oder Rivalen entstehen können.

Ist es erst noch nöthig, die Anwendung von allem diesem auf Shakespeare zu machen?

Wir meinen aber sogar, die ganze Erscheinung und Entwicklung unseres Dichters werde erst auf dem Boden dieser Verhältnisse begreiflich. Auch bei der allerglänzendsten Naturanlage hätte ein junger Mann, der bis in sein zwanzigstes Lebensjahr auf dem Land ohne eine bessere Schulbildung, ohne reichere Anschauungen in beengten, wo nicht gedrückten Verhältnissen aufgewachsen war, unter gewöhnlichen Verhältnissen niemals den Weg zu einer solchen Meisterschaft in der höchsten aller Künste finden können. So weit reicht alle menschliche Genialität nicht, so hoch man sie sich auch denken mag. Es mußten ganz ungewöhnliche Hilfs- und Reizmittel hinzutreten, um eine solche Entwicklung möglich zu machen, die Versetzung in ein Element geistiger Anregung, Förderung, Reibung und Steigerung, die wir nur etwa mit der Verpflanzung eines Keims von der besten Sorte in ein Treibhaus oder in ein tropisches Klima vergleichen können.

In diesem Künstlerkreis von Mimen und Dichtern, der nach den damaligen Verhältnissen von der übrigen gebildeten Gesellschaft abgeschlossen, aber auch zahlreich und begabt genug war, um sich selbst zu genügen, ist Shakespeares

Digitized by Google

Genius empfangend und gebend erſtarkt und hat in dem leidenſchaftlichen Wettlauf genialer Genoſſen nach kurzer Lehrzeit die Palme des Siegers errungen, welche ihm die bedeutendſten ſeiner Mitbewerber willig oder unwillig zuerkannten.

Daß dieſer Kreis von Freunden, Collegen, Rivalen und Gegnern das für Shakeſpeare wichtigſte und entſcheidende Forum war, daß ihn auch bei ſeinen Produktionen bewußt oder unbewußt der Gedanke begleitete, wie Green und Marlow, Jonſon, Fletcher und Beaumont, Dekker und Heywood und wie ſie alle heißen, das Thema, den Gang der Handlung, die pathetiſchen, die witzigen Stellen, die Charakteriſtik, ſeine Diktion, ſeine Bilder beurtheilen würden, und daß er erſt als reifer und fertiger Meiſter ſich von dieſen Urtheilen der Fachgenoſſen unabhängiger fühlen konnte, iſt zu einleuchtend, als daß es ſpecieller Zeugniſſe dafür bedürfte.

Wie aber dieſer Wettſtreit mit begabten Fachgenoſſen unter den intenſivſten Friktionen eines täglichen Verkehrs im Berufs- und Privatleben Shakeſpeare mit gewaltigen Schritten auf den Gipfel dramatiſcher Leiſtungen geführt hat, ſo macht auch erſt dieſer Zuſammenhang nach einer anderen Seite hin einige Eigenſchaften unſeres Dichters verſtändlich, die wir gewöhnt ſind, als etwas ganz Individuelles und für ihn Charakteriſtiſches anzuſehen. Wenn man die Stücke anderer Genoſſen jener dramatiſchen Dichterſchule aus Eliſabeths Zeiten lieſt, ſo fühlt man zwar wohl bald auch den

Abstand gegen Shakespeare, aber der erste und nächste Eindruck ist doch der der Ueberraschung über die Aehnlichkeit im Styl und Ton, in den Stoffen, dem Ideenkreis, zumal wenn man nicht gerade von den ersten Meisterwerken, sondern von den jugendlichen und sekundären Arbeiten Shakespeares herkommt. Am meisten tritt uns eine Neigung zum Gesteigerten, Grenzenlosen, Forcirten in Gedanken und Ausdrücken entgegen. Es ist ein ununterbrochenes forte und fortissimo, eine Hetzjagd nach Bildern, Witzen, nach starker Accentuirung der sanfteren wie der wilderen Accorde. Der Ausdruck ist nicht einfach und leicht verständlich, keineswegs, was man sonst volksthümlich zu nennen pflegt. Der Gedankengang ist gar nicht immer so, daß man die fehlenden Zwischenglieder so leicht ergänzen könnte, wie wir ja auch bei Shakespeare oft genug stille halten und eine Stelle zwei und dreimal lesen müssen, ohne gerade immer auch, wenn wir den Sinn gefunden zu haben glauben, ganz davon befriedigt zu sein. Diese Eigenschaft erscheint uns dann nicht mehr so speciell Shakespearisch, sondern als ein Gattungsmerkmal des damaligen Bühnenstyls. Jene jungen Barone, wie die Gründlinge des Parterres, sollte man denken, müssen den Sinn der Worte und die Ideenassociation häufig nicht verstanden haben, so wenig, als einst der Demos von Athen die Chorgesänge von Aeschylos und Sophokles.

Die englischen Bühnendichter schrieben Vieles nicht für das große Publikum, sondern für das geübte, verfeinerte, gesteigerte Verständniß der Fachgenossen. Das Publikum

mußte ſich dann mit dem Rhythmus, mit dem ſtolzen imponirenden Klang hochtrabender Worte und einem halben oder Viertelsverſtändniß begnügen, was ja auch heutzutage noch oft genug der Fall iſt.

Dieſer Schule wetteifernder Fachgenoſſen verdankte die Welt, was Shakeſpeare ihr geworden iſt, aber auch, was für den heutigen Leſer und Hörer Veraltetes, Störendes, Fremdartiges, Wirkungsloſes in ihm iſt, mag auf dieſe Quelle zurückzuführen ſein.

Daß dieſes ſtörende Element des Geſteigerten und Maßloſen wenigſtens nicht ganz Shakeſpeares eigenſte Natur war, ſehen wir nicht nur in einigen ſeiner vollendetſten dramatiſchen Werke, ſondern noch deutlicher in den Sonetten, die neben einem vielleicht hie und da allzufeinen Spiel von Gedanken und Empfindungen eine Vorliebe für zarte Zeichnung und gemeſſene Schönheit zeigen. Hier ſtand der Dichter außerhalb jener treibenden Mächte der Concurrenz und durfte dem ſtillen Zug des eigenen Genius folgen.

V.

Shakeſpeares Eigenthümlichkeiten in der Charakteriſtik der Perſonen und in der Motivirung der dramatiſchen Handlung.

Mit großer Uebereinſtimmung rühmt die deutſche Kunſtkritik an Shakeſpeare vor allem andern ſeine Meiſterſchaft

in der pſychologiſchen Charakteriſtik und dramatiſchen Motivirung, ſowie den Univerſalismus ſeiner Weltkenntniß. Mit beſonderer Vorliebe hebt man dabei hervor, daß die dramatiſchen Charaktere unſeres Dichters nicht bloß Repräſentanten von Gattungen, nicht abſtrakte Schemen ſeien, ſondern Leben und Wahrheit, Fleiſch und Blut, individuelle Färbung und dabei doch den Reiz des Ideellen und Typiſchen haben. Die Handlung werde durchaus aus den Charakteren abgeleitet, ſo daß ſelbſt das Zufällige den Charakter des Willkürlichen und Fremdartigen verliere. Dabei ſei für den Dichter kein Unterſchied von Geſchlecht, Alter, Stand und Beruf, Volk und Zeitalter eine Schranke; mit ſo ſicherer Hand zeichne er das Menſchliche in allen ſeinen Geſtalten.

Wir wagen es dieſes Lob in ſeiner allgemeinen und unbedingten Faſſung einzuſchränken und auf das Bedürfniß feinerer Unterſcheidung hinzuweiſen.

Es unterliegt nicht dem mindeſten Zweifel, daß Shakeſpeare das erſte und entſcheidende Erforderniß des dramatiſchen Dichters im eminenteſten Grad beſitzt. Es iſt dieß die Gabe, das eigene Selbſtbewußtſein zu vervielfältigen, in ſeinem Innern gleichſam die Verwandlungskünſte des Proteus nachzuahmen. Es hängt dieß wohl näher daran, daß er ein voller ächter Menſch war, in dem alle Triebe und Regungen der Gattung mit energiſchem Pulsſchlag ſtrömten, daß jedoch dieſe Triebe, ſo mächtig ſie ſich geltend machten, ſchließlich dem eigenthümlichen Drang und Talent, in den Spielen der Einbildungskraft ein zweites inneres Leben neben dem äußer-

lichen fortzuſpinnen und in glückliche, beſchwingte Worte umzuprägen, dienen mußten, daß ſodann die hinzutretende Gabe einer lebhaften, ſinnlichen Beobachtung den Stoff jener Traumwelt immer vermehrte. Indem dann nun der Dichter die einzelnen Empfindungen und Geſtalten dieſer innern Welt theils feſthielt, theils auf mannigfache Weiſe unter ſich verknüpfte, gewann er den Ausgangspunkt und die beſondere Färbung für die Darſtellung der verſchiedenartigſten Formen menſchlicher Individualitäten und Zuſtände.

Wenn wir unter einem wahren dramatiſchen Charakter nur einen ſolchen verſtehen, deſſen Züge nichts den allgemeinen Merkmalen der menſchlichen Gattung Widerſprechendes enthalten, und deſſen Träger wir uns leicht als unter den wirklichen Menſchen unſeres Erfahrungskreiſes herumwandelnd denken können, ſo iſt damit nicht viel geſagt; denn dann müßten gerade die unbedeutendſten und trivialſten Charaktere die wahrſten ſein. Den wirklichen Eindruck innerer Wahrheit wird uns nur derjenige Charakter machen, zu deſſen Selbſtbewußtſein wir unter der leitenden Vorempfindung des Dichters das unſrige zu verengern oder zu erweitern vermögen, ſo daß wir gleichſam aus ihm heraus empfinden. Die Leichtigkeit und Vollſtändigkeit, mit welcher der Dichter dieſe innere Operation in uns zu Stande bringt, die Lichtſtärke, zu welcher er dabei unſer gewohntes, wie dieſes geſteigerte Selbſtbewußtſein in uns aufhellt, die Ausdehnung oder Vertiefung, die er demſelben hiebei zu verleihen weiß, bedingen den Grad unſerer Befriedigung und

der äſthetiſchen Wirkung. Ein dramatiſches Charakterbild, in welchem der Dichter jenes Ziel bei uns nicht erreicht, kann immer noch für uns anziehend und bedeutend ſein; es bleibt uns aber immer fremd, und der Dichter erzielt bei uns nicht ſeinen vollen Zweck, mag nun die Schuld daran an ihm liegen oder an uns.

Unter den Shakeſpeareſchen Charakteren fehlt es nun zwar nicht an ſolchen, bei welchen es uns ſehr ſchwer, wo nicht unmöglich wird, jenes innere Spiel ohne Anſtoß in uns zu vollziehen; im Ganzen aber iſt Shakeſpeare unzweifelhaft in dieſer Gabe, eine bunte Reihe der eigenthümlichſten Geſtalten lebensvoll vor uns hinzuſtellen und uns durch die Macht des beflügelten Wortes zur Nachbildung ſeiner Viſionen zu nöthigen, vielleicht der erſte aller Dichter. Wir wüßten ihm wenigſtens nur Goethe zur Seite zu ſtellen, der zwar keine ſo mannigfaltigen und ſo weit auseinanderliegenden Lebensbilder zeichnet, dafür aber auch die Fäden, durch welche die Geſtalten des Dichters immer noch mit unſerem eigenen Selbſtbewußtſein, zuſammenhängen müſſen, weit ſeltener abreißen läßt.

Allein die bloße Menſchenkenntniß und innere Erfahrung reicht bei dem dramatiſchen Dichter bei weitem nicht aus. Die menſchliche Handlung, die er darzuſtellen hat, iſt nicht bloß durch den Charakter und die Abſichten des Handelnden, ſondern eben ſo durch den Geſammteffekt zahlreicher Gegenwirkungen, durch die Geſellſchaft und mannigfaltige äußere Umſtände und Verhältniſſe beſtimmt, und erleidet durch

dieſen zweiten Faktor die verſchiedenartigſte Abſchwächung und Umgeſtaltung. Um ſich in dieſem zweiten Element mit Sicherheit zu bewegen, bedarf der Dichter außer jener innern Erfahrung, die ihm zur Menſchenkenntniß hilft, auch die Kenntniß des Weltlaufs, einen Reichthum äußerer Lebenserfahrung, den er ſelbſt nur in praktiſcher Thätigkeit und durch poſitives Wiſſen der verſchiedenſten Art gewinnen kann. Ohne dieſen Weltverſtand wird der Dichter keine wohlgefügte Handlung und ohne dieſe keine wahre dramatiſche Wirkung fertig bringen, wie ſchon bekanntlich Ariſtoteles ſagt: das Erſte und Wichtigſte im Drama iſt die Handlung, die Charaktere ſind erſt das Zweite. Denn widerſprechende, unwahrſcheinliche, zweckwidrige Theile der Handlung werden viel leichter bemerkt und als Störung empfunden, während Unklarheiten und Widerſprüche der Charakteriſtik uns leicht entgehen und nicht ſo greifbar und beweisbar ſind.

Von dieſer Art von Weltverſtand, wie ſie dazu nöthig iſt, um eine durch innere und äußere Wahrſcheinlichkeit und durch den Schein von Nothwendigkeit uns befriedigende dramatiſche Handlung zu erfinden und durchzuführen, behaupten wir nun, daß Shakeſpeare ſie nicht in hervorragendem Grade beſaß, ja nach ſeinem ganzen Bildungs- und Lebensgang, nach ſeiner Stellung zur Geſellſchaft gar nicht einmal haben konnte. Von dem ſtrengen Cauſalzuſammenhang, der den Gang der menſchlichen Dinge bis ins Einzelnſte beſtimmt, von dem tiefgreifenden Einfluß, den die bürgerliche Geſell-

schaft auf ihre einzelnen Glieder ausübt, konnte derjenige keine klare und genaue Vorstellung gewinnen, der selbst wie in einer Ausnahmstellung dieser bürgerlichen Gesellschaft fern gerückt war, dessen praktische Lebenserfahrungen sich im Wesentlichen auf das Theaterwesen beschränken mußten, dessen Beruf und Erwerb als unehrenhaft galt, der zu Staat, Kirche und Gemeinde kein geordnetes Verhältniß hatte, dessen eigenes Familienleben schon ein durchaus regelloses war. Sein Publikum, wie wir es oben kennen gelernt, machte in diesem Punkt keine Ansprüche, denn es besaß jene Welterfahrung selbst noch nicht; ihm war im Gegentheil die unwahrscheinliche und abenteuerliche Handlung willkommener als die begreifliche und wohlgefügte.

Es liegt hier eine dichterische Eigenthümlichkeit Shakespeares, die mit seinen Vorzügen, mit der Macht seiner dramatischen Wirkung aufs Engste zusammenhängt. Er leitet die Handlung in weit stärkerem Grade aus den Charakteren und aus Zufällen ab, als die Erfahrung uns zeigt; er ignorirt das abschwächende und einschränkende Gegengewicht, das in der Gesellschaft und in der Verkettung der Umstände liegt. Er leiht dem Menschen ein unbedingteres, maßloseres Handeln, als der Realist zugeben kann; seine Gestalten treten viel freier und selbstständiger aus dem gesellschaftlichen und geschichtlichen Hintergrund, in dem sie stehen, heraus, als dem Historiker denkbar ist. Liebe, Haß, Neid, Ehrgeiz greifen rücksichtslos zu den letzten Mitteln und der Intellekt dient mehr dazu, die Leidenschaften zu schüren, als zu leiten

und ihren Erfolg zu sichern. Am deutlichsten tritt diese Eigenheit Shakespeares in einer Vergleichung mit Goethe heraus, bei dem jener Weltverstand, die Einsicht in die Abhängigkeit des handelnden Individuums von den Gegenwirkungen der Welt in der höchsten Vollendung erscheint. Tasso und Antonio, Orest und Thoas, Egmont, Oranien und Alba, Carlos, Clavigo und Beaumarchais sind in der tiefsten Anlage verschiedene, von heftigen Leidenschaften oder festen Zielen bewegte Charaktere; aber ihr Handeln erscheint uns, verglichen mit dem eines Coriolan, Macbeth, Richard, Hamlet, als ein maßvolles, durch die gegebenen Umstände und die Rücksicht auf die voraussichtlichen Gegenwirkungen motivirtes, auf dem Boden ihrer Zeit und Sitte für uns vollkommen begreifliches.

Shakespeare verdankt dieser Eigenheit den großen Vortheil, daß seine Gestalten großartiger und eindrucksvoller vor uns stehen und auch der Masse verständlich bleiben, während die feineren Linien der Goethe'schen Charakterbilder dem ungeübteren Auge blaß und abgeschwächt erscheinen können.

Wie der Physiker uns den Luftdruck, die Schwere, die Elektricität am eindringlichsten vor Augen stellt, wenn er die Erscheinungen durch möglichste Fernhaltung der mannigfaltigen Coefficienten, die in der Wirklichkeit ihre Begleitung bilden, im Experiment auf ihre einfachste Gestalt zurückführt, so weiß uns der Dichter mit den mancherlei Grundkräften des Seelenlebens am wirksamsten vertraut zu machen, indem er die Herrschsucht, die Macht der Liebe, die

Gattentreue, die Eiferſucht, die Qual eines geängſteten Gewiſſens, das ſtolze Selbſtgefühl, den Parteigeiſt, die weltverachtende Bitterkeit u. ſ. w. gleichſam in vereinzelten Prachtexemplaren, wie auf einem Iſolirſchemel, vor uns hinſtellt. Solche Bilder machen dann den Eindruck der höchſten Naturwahrheit, obwohl ſie eigentlich auf einer Art von Fiktion beruhen und auch auf der Bühne bereits jenſeits der Grenze voller Naturwahrheit zu ſtehen ſcheinen, wenn ſich der Darſteller dem Zug des Dichters ganz hingibt. Wenn nun aber eben jener Phyſiker dazu fortſchreitet, dieſelben Kräfte und Erſcheinungen, die er uns in einem künſtlichen Experiment in ihrer elementariſchen Form gezeigt hat, nun auch in den verwickelteren Geſtalten der realen Welt, zwar durch andere Faktoren mitbeſtimmt und abgeſchwächt, aber doch ganz dem Geſetz ihres Grundphänomens gemäß wirkend nachzuweiſen, ſo wird es den meiſten ſchwieriger werden, ihm zu folgen; der Reiz, den die einfache und augenfällige Erſcheinung bot, wird verſchwinden, und nur für den Eingeweihteren wird ſich das Intereſſe ſteigern, da hier erſt das volle Verſtändniß der wirklichen Natur eröffnet wird.

Auf etwas Aehnlichem ſcheint es uns zu beruhen, wenn viele die Goethe'ſche Charakterzeichnung neben der Shakeſpeare'ſchen matt und abgeblaßt finden, und der letzteren eine größere Naturwahrheit und Genialität zuſchreiben wollen. Goethe, der ſtets mitten in der Geſellſchaft und in mannigfacher praktiſcher Thätigkeit lebte und bei ſeinen Dichtungen kein begrenztes Publikum vor Augen hatte, ſtellt uns immer

den ganzen, durch eine Masse von äußeren Bedingungen mitbestimmten Menschen dar; Shakespeare, der außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft und ohne die Erfahrung eines praktischen Berufs lebte, und den Erwartungen eines bestimmten Zuhörerkreises genügen mußte, spaltet den Menschen aus dem Schatz seiner innern Erfahrungen heraus und stellt, ohne die abschwächende und beengende Macht des Weltganzen näher zu beachten und zu kennen, die verschiedenen Grundrichtungen der menschlichen Natur in einzelnen leuchtenden Gestalten hin. Es ist klar, daß hiemit zwar eine Grenze und ein Mangel angedeutet, aber doch immer noch etwas unendlich Großes dem Dichter beigelegt wird, daß wir beide Gattungen sich ergänzend neben einander stellen und uns an der einen wie an der andern erfreuen können. Shakespeare zeichnet die psychologischen Urphänomene, die in der Wirklichkeit in solcher Reinheit und Stärke nicht vorkommen, Goethe die complicirteren Gebilde des realen gesellschaftlichen Lebens. Jene sind allgemeiner verständlich und effektvoller, diese haben ihren vollen Reiz nur für engere Bildungskreise.

Aus ähnlichen Gründen beruht es auf Täuschung oder Ungenauigkeit des Ausdruckes, wenn man an Shakespeare's dramatischen Personen besonders die individuelle Haltung rühmt. Das Individualisiren ist wohl überhaupt nicht Sache des tragischen Dichters; es erfordert eine Ausführlichkeit der Zeichnung, eine Kleinmalerei, die der ganzen Gattung fremd ist, von der jedenfalls Niemand weiter entfernt war als

Shakeſpeare. Den Zweck, ſcharf unter ſich abgegrenzte Geſtalten vor uns hinzuſtellen, erreicht er durch das einfache Mittel, daß er ſeinen Figuren ganz wenige Züge, dieſe aber in ungewöhnlicher Stärke leiht. Durch die zwei Merkmale der körperlichen Mißgeſtalt und der rückſichtsloſeſten, vor keinem Mittel der Liſt und Gewalt zurückſcheuenden Herrſchſucht tritt uns Richard III. wie eine in Stahl gemeißelte Figur entgegen, von der wir gerne glauben, daß ihr kein zweites Exemplar entſprechen kann, da wir ſchon Mühe hatten, ſie nur als ein Unicum zu begreifen. Goethe taucht ſeine Geſtalten in das nivellirende Element geſellſchaftlicher Sitte und Bildung, und die unterſcheidenden Züge heben ſich erſt aus dem Hintergrund der gemeinſamen Merkmale in feinen Linien heraus.

Schiller ſagt: Leicht bei einander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume ſtoßen ſich die Sachen. Bei Shakeſpeare und den Bühnendichtern ſeiner Zeit iſt es nicht ſo; da ſtoßen ſich auch die Sachen nicht hart im Raum, ſondern wohnen leicht bei einander. Wie in der Natur eine Bewegung, ein mechaniſcher Stoß oder Schlag, ſelbſt der Streich in die Luft als eine unzerſtörbare Kraft fortwirkt, ſo gräbt ſich auch in der Wirklichkeit des Menſchenlebens das einmal Geſchehene, die vollbrachte That in die Verkettung der realen Dinge als etwas Unwiderrufliches und mit Nothwendigkeit in allen Richtungen ſich Bethätigendes ein. Das muß auch für den dramatiſchen Dichter gelten, der uns menſchliche Handlungen vorführt. Er braucht uns wohl ihre Wirkungen

nicht nach allen Seiten zu entwickeln, aber er darf das Bewußtsein ihrer Tragweite nicht aus dem Auge verlieren und ihre nächsten und unausbleiblichen Folgen nicht ignoriren. So ernst und wichtig nimmt es Shakespeare nicht mit der Folgerichtigkeit der Handlungen; diese haben nur ein halbes Leben und schweben um uns wie die Luftgebilde der Todten um des Ulysses Haupt, so lange sie kein Blut getrunken haben; oder ist es, wie im Traumgesicht oft die seltsamsten Dinge geschehen, ohne daß wir selbst oder die Uebrigen sich darüber verwundern oder auch nur die nächstliegenden Folgen sich einstellen. Der Dichter scheint uns oft von dem Bewußtsein geleitet, daß die dramatische Handlung ja sein Werk sei und er es damit halten könne wie er wolle, oder wie es eben nun einmal die Quelle, aus der er gerade geschöpft, für gut gefunden habe. Es wird Jemand umgebracht und kein Hahn kräht darnach; in Beziehung auf Verkleidung und Aehnlichkeiten der Personen wird uns das Unglaublichste zugemuthet; um das historische Colorit kümmert man sich nur so viel es einem beliebt und wirft Mittelalter und Alterthum, Gegenwart und Vergangenheit nach Gefallen unter einander.

Die Blinden unter den Verehrern, die mit ihrem Shakespeare ungefähr verfahren wie die Theologen mit der Bibel, die alle denkbaren Qualitäten auf seinen Ehrenscheitel zu häufen bemüht und besonders darauf erpicht sind, gerade die augenfälligsten Mängel und Schwächen in Vorzüge, die dann freilich erst der Eingeweihte ganz verstehe, zu verkehren,

preisen freilich auch die reiche und umfassende Weltkenntniß des Dichters, sein großes und vielseitiges Wissen. Würden sie nur sagen, es sei zu bewundern, wie Shakespeare trotzdem, daß er sein Lebenlang der bürgerlichen Gesellschaft und der praktischen Thätigkeit fern stand und von der gelehrten Bildung seiner Zeit bei den ungünstigen äußeren Verhältnissen seiner Bildungsjahre sich nur Weniges aneignen konnte, dennoch aus Wenigem Viel zu machen und mit genialem Takte vielfach das Fehlende zu ergänzen und grobe Mißgriffe zu vermeiden gewußt habe, so wäre das der Wahrheit gemäß. Jene weitergehenden Behauptungen aber stellen die Sache auf den Kopf, und wir müssen ihnen gegenüber die Ansicht vertreten, daß Shakespeare von der strengen causalen Verkettung des Weltlaufs, von der realen Bedingtheit alles menschlichen Handelns sehr mangelhafte Vorstellungen hatte, daß in Folge davon die dramatische Handlung in fast allen seinen Werken an großen Unwahrscheinlichkeiten, ja Undenkbarkeiten leidet, daß bei dem innigen Zusammenhang zwischen der Handlung und den Charakteren hiedurch auch die psychologische Zeichnung nicht selten eine verfehlte wird, und daß aus dieser einen, aber wichtigen Schranke seiner Begabung oder künstlerischen Ausbildung, aus diesen vielfachen Anstößen, die ein berechtigter Realismus beim Genuß seiner Werke nehmen muß, allein erklärbar wird, wie ein solcher Dichter gleich nach seinem Tode fast zwei Jahrhunderte lang von seinem eigenen Volk verkannt und vergessen werden konnte, wie die ganze romanische Race, welcher doch

nur eine dünkelhafte Einseitigkeit auf unserer Seite einen feinen Sinn für das Schöne absprechen kann, den britischen Dichter heute noch fast ungenießbar findet, wie endlich auch der unbefangene Leser von germanischem Vollblut oft genug über widrige Eindrücke Herr werden muß, um für die übrigen Schönheiten des Dichters noch empfänglich zu bleiben.

Wenn wir behaupten, daß unter Shakespeare's Dramen sich kaum ein einziges finde, das eine wohlgefügte, pragmatisch denkbare Handlung enthalte, und hiedurch vielfach auch die Charakteristik beeinträchtigt werde, so erfordert dieß nun einen näheren Beweis und ein Eingehen auf ein Detail, das freilich dem Kenner der deutschen Shakespeareliteratur zum Theil nur schon bekanntes darbieten kann.

VI.

Die Motivirung der Handlung in Lear, Maß für Maß, Cymbeline, Romeo, Macbeth, Othello, Hamlet.

Wohl die größten Ausstellungen vom pragmatischen Gesichtspunkte aus treffen ein an Detailschönheiten überreiches Werk, den König Lear. Schon Goethe hat nicht mit Unrecht gleich die Eingangsscene geradezu absurd genannt. Wenn Jemand einen Apfel oder ein Stück Kuchen unter einige Kinder so vertheilt, daß er demjenigen das größte Stück verspricht, das am artigsten darum bittet, so können wir's uns gefallen lassen, wiewohl einem verständigen Vater

ſelbſt das kaum in den Sinn kommen wird. Wenn aber ein ruhmvoller, lebensmüder Fürſt unter erwachſene Kinder, deren Charakter und Liebe zu ihm er längſt kennen muß, nach dieſem Maßſtab ein Königreich austheilt, wenn er dabei derjenigen Tochter, die ihm ſchon vorher die liebſte unter allen war, nur darum, weil ſie gegenüber von den vorausgegangenen Uebertreibungen der Schweſtern ihr Gefühl in einfache und etwas dürftige Worte kleidet, ihr Erbtheil ganz entzieht, wenn er ſodann einen alten, treuen Diener und Freund, der ihm ſein Unrecht in maßvollen Worten vorhält, ohne Weiteres aus dem Lande jagt, wenn er endlich, ſtatt für den eigenen Bedarf beſtimmte Schlöſſer und Einkünfte vorzubehalten, für ſich und hundert Ritter ein nach Monaten wechſelndes Gaſtrecht an dem jedesmaligen Aufenthalt der Töchter ausbedingt, ſo iſt das die Einleitung für ein Kindermährchen, aber nicht für eine erſchütternde Tragödie. Ein König, der ſo handelt, hat wenig Verſtand mehr zu verlieren, es wundert uns kaum noch, wenn er gleich darauf zum völligen Narren wird, und wir können es eigentlich nur durch den Gedanken, daß er ſchon von vorne herein nicht mehr recht zurechnungsfähig war, noch zum vollen Gefühl des Mitleids bringen.

Das Benehmen des alten Gloſter iſt um nichts verſtändiger. Daß der ächte, unter den Augen des Vaters herangewachſene, von ihm ſtets als edel, treu und liebevoll erprobte Sohn auf einmal ſich mit dem hergelaufenen Baſtardbruder in eine Verſchwörung gegen das Leben des Vaters

einlaſſen, dieſe Abſicht ſogar dem Papier anvertrauen und den Brief aufs Gerathewohl dem Bruder ins Fenſter werfen werde, mußte dem Alten ja ganz undenkbar vorkommen; daß er aber dieſen Sohn, ohne ihn auch nur noch zu ſehen und zu hören, verbannt, daß Edgar ſich auf den albernen Hocuspocus mit dem Schwertziehen einläßt und flieht, ohne nur mit einem Wort gegen den Vater das plumpe Poſſenſpiel aufzuklären, das ſind unglaubliche, wo nicht unſinnige Vorgänge. Da Alles ſo raſch geht und Edgar, man begreift kaum wie, auf einmal aus ſeines Vaters Haus hinausgelogen und geworfen iſt, ſo iſt die Sache auch auf der Bühne nicht einmal recht verſtändlich. Daß Edgar ſodann als wahnſinniger Bettler auftritt, iſt zwar nicht näher motivirt, doch laſſen ſich immerhin Gründe dazu denken; daß er aber in dieſem verſtellten Wahnſinn ohne alle Noth ſo viel unnützes Zeug redet, wird überaus läſtig, wie denn die vielbewunderte Hüttenſcene durch ihre lange Dauer und den unerſchöpflichen Strom irrſinniger Reden überhaupt nach unſerem Gefühl ermüdend wirkt. Man könnte ſogar vermuthen, Shakeſpeare habe hier eine Art von dramatiſchem Bravourſtück liefern wollen, indem er dreierlei Narren, einen wirklich irrſinnigen, einen ſimulirten und einen Berufsnarren neben einander auftreten läßt und alle drei unter ſich zu nüanciren ſucht.

Kent benimmt ſich gegen den Hofmeiſter ſo roh und ungeberdig, daß die ihm gewordene Züchtigung gar nicht den Eindruck eines Unrechts, einer Kränkung des Königs macht,

was ſie doch ſoll. Daß dieſer Oswald ſpäter, auf den Tod getroffen, im letzten Moment ſeines Lebens an nichts denkt, als wie ein Auftrag ſeines Gebieters noch vollzogen werde, iſt ein Zug rührender Dienſttreue, der zu der ſonſtigen Verworfenheit dieſes Charakters nicht paßt. Daß Jemand bei einem Sprung auf ebener Erde glauben gemacht wird, er ſei tauſend Klafter tief hinabgeſprungen und unverſehrt unten angekommen, wurde von jeher als gegen alle ſinnliche Wahrſcheinlichkeit ſtreitend angeſehen.

Endlich die wilde Grauſamkeit, daß dem niedergeworfenen Gloſter auf der Bühne mit einem Stuhlfuß beide Augen ausgedrückt werden! Von den eilf Hauptperſonen des Stücks bleiben nur drei am Leben! Die ganze Handlung im König Lear hat den Charakter eines Kindermährchens von der ſchauerlichen Sorte, nur daß das eigentlich Wunderbare fehlt.

Mährchenhafte Stoffe paſſen aber nicht für die Tragödie. Die Wirkung des ernſten Dramas beruht auf der Vorausſetzung, daß wir ſelbſt von gleichem Stoff, denſelben Gefühlen, Leidenſchaften und Motiven zugänglich ſind, wie die Perſonen, die der Dichter uns vorführt, daß die gleichen Lebensmächte über uns walten, daß ſomit der uns vor Augen geſtellte Fall zugleich ein allgemeiner, uns ſelbſt, den Menſchen überhaupt mitbetreffender iſt. Dieſe Illuſion darf der Dichter um keinen Preis zunichte machen. Er zerſtört ſie noch nicht oder ſtört ſie kaum, wenn er auch ein übernatürliches Element hereinwirken läßt, ſobald daſſelbe dem Vorſtellungskreiſe des geſchichtlichen Bodens, auf dem das Stück ſteht,

verwandt oder natürlich ist. Götter, Geister, Orakelsprüche ꝛc. treten in diesem Fall nur an die Stelle von Schicksal und Zufall, die ja auch für uns noch immer einen irrationalen Rest behalten. Aber Eines muß unter allen Umständen intact bleiben; das sind die psychologischen Fundamente alles menschlichen Handelns. Wir müssen in den dramatischen Vorgängen immer unser eigenes Triebleben wieder abgespiegelt, unsere Logik als eine allgemein gültige erkennen. Der Dichter darf seinen Personen nicht einen höhern Grad von Verblendung, von Verkehrtheit und Kurzsichtigkeit leihen, als dessen wir uns selbst und die Mehrzahl der Menschen für fähig halten. Wenn ich gegenüber von den Helden, für die er meine Furcht und mein Mitleid in Anspruch nimmt, sagen muß: weder ich noch sonst ein Mensch von gesunden Sinnen würde im gegebenen Fall auf den Gedanken kommen, also zu handeln, so ist die Illusion auf eine unheilbare Weise zerstört. Gerade dieß unterscheidet aber das Mährchen von Sage, Mythus und Fabel, daß darin auch die Handlungen der Personen von Motiven bestimmt werden, wie sie sonst nur im Traumleben oder in der Kinderwelt Geltung haben. Der mährchenhafte Stoff läßt sich daher zwar episch und lyrisch behandeln oder auch im phantastischen Lust- oder Singspiel verwerthen, wie Shakespeare in glänzendster Weise gethan, aber dem ernsten Cothurn widerstrebt er seiner innersten Natur nach. Der König Lear gehört unter diesem Gesichtspunkt einer ganz falschen Gattung an, und Tiecks Versuche, dasselbe auch für die deutsche Bühne wiederzu-

beleben, mußten nothwendig ohne Wirkung und Nachfolge bleiben.

Um über dieſe Anſtöße wegzukommen und den bedeutenden Eindruck, den doch König Lear immer wieder mit nie verſagender Kraft macht, zu begreifen, fühlt man ſich verſucht einen ganz andern Standpunkt der Betrachtung zu ermitteln, das Stück nicht als ein hiſtoriſches, ſondern ſymboliſches Drama zu faſſen. Es verſetzt uns in eine Fabelwelt der Urzeit, wo noch die einfachen Verhältniſſe und Motive, wie ſie auch für Kinder gelten, in Kraft ſind, wo ſich das Gute und Böſe, die Wahrheit und die Lüge, der Verrath und die Treue, der Haß und die Liebe in ihren reinen Urformen darſtellen, wo für Menſchenwerth und Menſchenſchickſal die letzte Gleichung geſucht wird. Es ſtehen auf der einen Seite die reinen Engel des Lichts und Schutzgeiſter des Himmels, Cordelia, Edgar, und wenn auch mit etwas Erdenreſt behaftet, Kent, auf der andern Seite die wilden Dämonen der Finſterniß, Regan, Goneril, Edmund, Cornwall; mitten inne zwiſchen beiden taumeln die armen irrenden Menſchenkinder hin in ihrer Verblendung, Lear und Gloſter, hier verfolgt und dort behütet, und ſcheinen den himmliſchen Mächten zuzurufen: Ihr laßt den Armen ſchuldig werden, dann überlaßt Ihr ihn der Pein.

Man möchte glauben, eine ſolche hochſymboliſche Deutung hätte der Grundſtimmung entſprochen, von der dieſe Dichtung getragen ſcheint, aber der Dichter habe ſich, wie auch ſonſt ſo oft, zu eng an die Quelle gehalten, der er nun

einmal den Stoff entnahm, und habe die Zeit und den Weg nicht gefunden, auch das Stoffliche jener Grundstimmung gleichartig zu machen. So geht nun Historisches, Mythisches und Symbolisches, Kinderfabel und tiefer Lebensernst unvermittelt durch und in einander. Beim Lesen läßt sichs ertragen und der höhere Faden festhalten; bei der Aufführung, wo Alles so leibhaftig die Probe der Sinnlichkeit aushalten muß, sind die Mißtöne allzugrell.

In „Maß für Maß" hat die ganze Handlung zu ihrer Grundlage die Voraussetzung, daß in einem christlich europäischen Lande (und vollends in Wien!) ein Gesetz besteht, welches jeden außerehelichen Liebesgenuß mit der Todesstrafe bedroht. Das Gesetz war zwar längst außer Uebung gekommen, es wird aber während einer Abwesenheit des Herzogs von seinem Statthalter wieder erneuert und sogleich rückwärts auf ein verlobtes Paar, das ganz unverschuldet und nur durch äußere Umstände an der Heirath gehindert worden war, aber indessen die Rechte des Ehestandes anticipirt hatte, angewendet. Alles das findet im Stücke Niemand unsinnig und undenkbar, sondern nur hart und streng. Läßt man diese tolle Voraussetzung aber einmal zu, so hat das Stück im übrigen Gang der Handlung viele Vorzüge und ist reich an wirkungsvollen Scenen.

Im Cymbeline geht Posthumus, im Uebrigen unter Shakespeares männlichen Charakteren wohl die edelste und am idealsten gehaltene Gestalt, mit einem fremden Abenteurer in Italien die Wette ein, daß es diesem nicht gelingen werde,

ſeine Gattin, Imogen, zu verführen; er ſchenkt der ſophiſtiſchen und lügenhaften Erzählung des Zurückgekehrten, die, wenn auch Verdacht erregend, doch für keinen Verſtändigen ſchon beweiſend ſein konnte, ſofort unbedingten Glauben und ſendet ſeinem Diener den Befehl, die Gattin zu ermorden. Cymbeline hat überhaupt unter allen ernſten Stücken des Dichters die romanhafteſte und abenteuerlichſte Handlung; die Erſcheinung Jupiters, um an die Seite des ſchlafenden Poſthumus ein Täfelchen mit einem ziemlich abſurden Orakelſpruch zu legen, darf vielleicht das befremdlichſte Phantasma genannt werden, das ſich überhaupt in des Dichters Werken findet. Man könnte faſt vermuthen, der Dichter habe gegenüber von der herrſchenden und ihm ungünſtigen Hochſchätzung claſſiſcher Gelehrſamkeit einmal zeigen wollen, daß er auch etwas Latein und Mythologie verſtehe. In dieſem Fall wäre der Verſuch freilich beſſer unterblieben.

Dieß Drama leiſtet aber auch in Beziehung auf Anachronismen und Untereinanderwerfen aller Zeiten und Vorſtellungskreiſe das Aeußerſte. Man darf nur den Schluß des Perſonenverzeichniſſes leſen: „Herren und Damen, römiſche Senatoren, Tribunen, ein Augur, ein Holländer, ein Spanier, Muſiker, Officiere, Götter und Geiſtererſcheinungen.“ Welche Geſellſchaft! In einem phantaſtiſchen Luſtſpiel ſehen wir mit Entzücken Oberon, Theſeus und Peter Squenz beiſammen, aber in einem auf ernſte Wirkungen berechneten Stück ſteht uns der Verſtand ſtill bei der Zumuthung, das Alles friedlich neben einander zu denken. War man ſo unwiſſend, die

Unmöglichkeiten gar nicht zu merken, oder ſtand man ſo hoch, nicht dadurch beirrt zu werden? Weder das Eine noch das Andere läßt ſich feſthalten. Im Zeitalter des Kaiſer Auguſtus neben Tribunen und Augurn franzöſiſche und italieniſche Cavaliere auftreten zu ſehen, von Piſtolenſchießen, Karten- und Kegelſpiel ſprechen zu hören, dann wieder Jupiter, der auf einem Adler reitet und mulier mit mollis aer zuſammenbringt — man greift nach dem Kopf und fragt ſich, ob man wache oder träume. Aber Gervinus weiß all dieß in ſeinem äſthetiſchen Straußenmagen zu bewältigen und rechnet Cymbeline zu den erſten Meiſterwerken unſers Dichters.

Man ſieht ſo recht, wie wenig Werth auf das gelegt wurde, was unſere Theorie jetzt als das Erſte behandelt, die Einheit und Harmonie des Ganzen, die innere Nothwendigkeit der Handlung, und wie man eben vor Allem durch das Einzelne angeregt und unterhalten ſein wollte. Die Scenen für ſich am Hof des Königs, die Wette von Poſthumus und Jachimo, der Beſuch Jachimos bei Imogen, die romantiſch-idylliſchen Bilder der verlorenen Königsſöhne, die Römerſchlachten, die ſchließliche Löſung aller Räthſel ziehen wie bunte, lebende Bilder, die aber doch immer noch durch Ein Intereſſe zuſammen gehalten werden, an uns vorüber.

In Romeo und Julie wird die Kritik der dramatiſchen Handlung durch den romantiſchen Glanz und Zauber, den der Dichter über das Ganze wie das Einzelne hinzubreiten wußte, entwaffnet. Es iſt die reine Liebesgeſchichte; das lyriſche Element überwiegt das dramatiſche ſo

sehr, daß das Stück einer ganz andern Gattung zuzuschreiben ist, als die übrigen Dramen; es ist eine Romanze in dramatische Form übergetragen. Da übersieht man gern die Lücken oder Mängel der Handlung und stößt sich nicht einmal daran, daß das von dem frommen Pater vorgeschlagene Mittel, die Trauung der schon Getrauten zu verhindern, das abenteuerlichste und unnatürlichste ist, das sich ausdenken ließ, und daß der Dichter keinen Finger dazu rührt, es uns durch den Nachweis der Unausführbarkeit der nächst liegenden Auswege annehmbar zu machen.

Wenn im Othello die Intrigue fein und scharfsinnig durchgeführt ist und der Pragmatismus auf wenige Anstöße trifft, so verdankt der Dichter dieß seiner Quelle, der er hier sehr genau folgt, und die auf einer aktenmäßigen Criminalgeschichte beruhte. Wo er den Faden selber weiterspinnt, wie gegen das Ende des Stücks, treten auch gleich nicht wenige Mängel der Motivirung ein. Daß Othello seines Amtes entsetzt und Cassio zu seinem Nachfolger bestellt wird, ist wenigstens in keiner Weise begründet; daß aber Desdemona in Gegenwart des von dieser Kränkung tief ergriffenen Gatten darüber sagt: „Das freut mich," ist unbegreiflich. Das durfte und konnte sie nicht sagen. Wie auch sonst oft genug, übersieht hier der Dichter, dem es nur darum zu thun ist, die Steigerung Othellos in seinem Zorn und in seiner Ueberzeugung von der Schuld der Gattin zu motiviren, daß er sich hiezu eines nach anderer Richtung hin undenkbaren Mittels bedient.

Ferner ist in dem Stück Jagos Rolle nicht bis zum Schlusse consequent durchgeführt; seine Kaltblütigkeit und seine Schlauheit lassen ihn auf einmal im Stich; er mußte sich überhaupt von da an, wo es zur Katastrophe kam, im Hintergrund halten, wie jeder, der eine Mine gelegt und angezündet hat. Daß er aber seine Frau in Gegenwart vieler Zeugen ermordet, damit sie nichts weiteres gegen ihn aussagen kann, wiewohl sie alles, was sie überhaupt wußte, bereits gesagt hat, ist eine von seinem Standpunkt und für seinen Charakter unbegreifliche Handlung. Es konnte ja nichts gegen ihn aufgebracht werden, als daß er Othellos Eifersucht rege gemacht habe, worauf noch lange nicht Galgen und Rad stand, wie jetzt auf der Ermordung seines Weibes. Wohin ist auf einmal die Geistesgegenwart, wohin sind die Lügen und Kniffe des abgefeimten, kaltblütigen, erfinderischen Bösewichts gekommen? Desdemona war todt. Was ließ sich nicht Alles auf ihre Unkosten lügen, wie leicht war es auf ihrer Schuld noch trotz seines Weibes Einsprache zu beharren, wie mancherlei sonstige Ausflüchte standen noch offen! Statt dessen versichern uns nun die allezeit fertigen Apologeten unseres Dichters, darin eben offenbare sich sein tiefer Blick, seine Menschenkenntniß und sittliche Weltanschauung, daß er zeige, wie List und Bosheit schließlich doch sich selbst in die Grube bringe und zur plumpen Kurzsichtigkeit werde. Das sind aber, mit Verlaub zu reden, nichts als hohle Phrasen, mit denen man auf ein psychologisches Verständniß geradezu verzichtet.

Ob der Dichter aus Irrthum oder mit Absicht den „Mauren," d. h. den Venetianer von mauriſcher Abkunft, in einen Neger verwandelt hat, wiſſen wir nicht. Störend iſt es jedenfalls, wie er den Racenunterſchied hervorhebt und den Helden zum ſchwarzen Scheuſal macht. Nicht nur begreift man nicht, wie der Senat von Venedig einen Neger zum Feldherrn macht, ſondern man wird auch an Desdemona irre, wenn ihre Neigung ſelbſt über die kaukaſiſche Race hinausirrt und für das Wollhaar und die dicken Wulſtlippen ſchwärmt. Es war nicht nöthig, die Sache ſo zu übertreiben; es wäre an dem Heidenſohn, dem braunen Mauritaner des Anſtoßes genug geweſen für eine Senatorentochter von Venedig.

An die dramatiſche Handlung im Macbeth hat der realiſtiſche Geſichtspunkt nur ein beſchränkteres Anrecht, da ſich dieſes Stück gleich von vornherein auf den mythologiſchen Boden einer grauen Vorzeit ſtellt, und übernatürliche Kräfte ins Spiel treten, denen gegenüber es keine pragmatiſche Kritik gibt. Der Dichter hatte hiezu natürlich das gleiche Recht, mit welchem uns die alten Tragiker oder Goethes Iphigenie auf den Boden der alten Götter- und Heroenſage ſtellen. Wären freilich die Hexenerſcheinungen nicht als etwas Reales zu denken, wie uns die meiſten Shakeſpearekritiker glauben machen wollen, ſondern nur Viſionen des Helden, ähnlich den Geiſtern der Ermordeten in Richard III., nach Außen projicirte Verſinnlichungen von inneren Vorgängen, Begierden und Beängſtigungen, ſo würde der realiſtiſche Standpunkt mit verſtärkter Gewalt ſich geltend zu

machen haben und die Handlung des Stücks würde geradezu unbegreiflich. Allein jene Auffassung ruht auf den schwächsten Argumenten und widerstreitet aller natürlichen Auslegung.

Das Wesentliche ist doch offenbar, daß die Hexen die Zukunft voraus sagen, und zwar in einer bis ins Kleinste zutreffenden Richtigkeit. Von allen ihren Orakeln hat nur das Eine, daß Macbeth König sein werde, einen Anhaltspunkt in seinem eigenen Innern; daß Banquos Nachkommen die Krone tragen werden, und zwar die letzten derselben zwei Reichsäpfel und drei Kronen, daß Macduff den Macbeth tödten, daß der Birnamswald auf Dunsinan heranrücken werde, was doch Alles zutraf, ist aus jener Auslegung nicht im mindesten zu begreifen. Freilich hatten diese Schicksalsschwestern keine zwingende Macht über Macbeth; ihre Weissagungen heben seine Willensfreiheit ebenso wenig auf, als die Sprüche des delphischen Gottes den Oedipus zu einem Unfreien machten.[1] Daß Banquo sich zu diesen Sprüchen anders verhielt, als Macbeth, worauf jene Auslegung so viel Werth

[1] Schiller hält es in seiner Bearbeitung des Macbeth für die Weimarer Bühne für nothwendig, diesen Punkt ausdrücklich festzustellen, und schaltet zu diesem Zweck die den Hexen in den Mund gelegten Verse ein:

Er kann es vollbringen, er kann es lassen,
Doch er ist glücklich, wir müssen ihn hassen.

Wenn er sein Herz nicht kann bewahren,
Mag er des Teufels Macht erfahren.

Wir streu'n in die Brust die böse Saat;
Aber dem Menschen gehört die That.

legt, ändert nicht das Mindeſte an dem Sachverhalte. Ueberdieß war der ihn betreffende Spruch ſeinem Inhalt nach von der Art, daß er zu keiner Thätigkeit dadurch angeregt werden mußte. Da er ſelbſt zum Königshaus gehörte, war es wohl denkbar, daß ſeine Nachkommen die Krone tragen werden; er konnte aber ſeinerſeits nichts dazu und nichts davon thun. Auch ſtellt uns der Dichter ja deutlich genug ſeine Hexen nicht als göttliche ſchaffende Weſen, die über den Menſchen eine Gewalt hätten, ſondern als teufliſche dar, die ihn in Verſuchung führen und am Böſen ihre Freude haben. Daß er ſie aber als reale und übernatürliche, das Zukünftige voraus wiſſende Geſtalten gedacht haben will, daran wird kein unbefangener Leſer den mindeſten Zweifel haben. Denn der Beweis, daß ihnen nach des Dichters Meinung ein objectives, unabhängiges Daſein zukommt, liegt ſchon darin, daß ſie unter ſich allein und mit ihrer Meiſterin zuſammenkommen und eine eigene Scene füllen. Weſſen Gedanken ſollten denn etwa hier hinausgeſpiegelt ſein?

Es liegt jener Auslegung die ſeltſame Tendenz zu Grunde, den Dichter gegen den Vorwurf abergläubiſcher Vorſtellungen, einer finſteren mittelalterlichen Romantik in Schutz zu nehmen. Dieſe Conſequenz wäre gerade ſo verkehrt, wie wenn man Goethe vorwerfen wollte, daß er an einen Teufel Mephiſtopheles, oder an die Göttin Artemis, an die Eumeniden und den Mythus von Tantalus geglaubt hätte. Der Dichter hat das unbeſtrittene Recht, den Boden für ſeine dramatiſche Handlung zu wählen. Verſetzt er uns

ganz oder theilweiſe in eine Phantaſiewelt, ſo haben wir ihm dahin zu folgen und die Vorausſetzungen gelten zu laſſen, die er uns anſinnt; verſetzt er uns aber auf den realen und geſchichtlichen Boden, ſo hat er auch ſeinerſeits die Geſetze zu beachten, die in dieſem Element herrſchen, und muß ſich die Kritik gefallen laſſen, die von ihnen ausgeht. Nur ſo wird uns auch Shakeſpeares Macbeth in ſeiner großartigen Schönheit verſtändlich werden, nicht aber wenn wir die Geſtalten, denen ſeine Phantaſie nun einmal innerhalb des Gedichtes eine reale Exiſtenz verleiht, in unklare Zwitterdinge von Viſion und Accommodation auflöſen.

Unter dieſen Vorausſetzungen iſt dann gegen die Handlung im Macbeth nicht nur nichts vorzubringen, ſondern es gibt kein Stück von Shakeſpeare, das in dieſer Richtung ſo gut componirt wäre. Es iſt ſo ein einheitlicher, geſchloſſener Gang der Handlung, dieſelbe iſt ſo mit der Entwicklung der Charaktere im Einklang und von ihr getragen; ſie ſchreitet ſo gewaltig und unaufhaltſam hin, daß alle Kritik davor verſtummen muß. Nur in untergeordneten Dingen bleiben kleine Unklarheiten übrig. So läßt ſich wohl denken, daß die Söhne des Königs nach Entdeckung des Mords von dem Orte des Verbrechens weggehen, daß ſie aber ohne Weiteres auch das Land verlaſſen und ins Ausland fliehen, hätte einer beſonderen Motivirung bedurft. Malcolm, von Duncan ausdrücklich zum Thronfolger erklärt, mußte ſich ſofort als König betrachten. Die nachherige Wahl Macbeths zum König wird dann wieder umgekehrt damit motivirt, daß

die Söhne geflohen und dadurch ſelbſt des Vatermords verdächtig ſeien.

Auch für die Ermordung Banquos iſt die gegebene Motivirung nicht ganz ausreichend. Da Macbeth keine Kinder hat und Banquo mit ihm dem Königshaus angehört, ſo konnte der Gedanke, daß Banquo's Nachkommen die Krone tragen werden, für Macbeth nichts Auffallendes und Unerträgliches haben; er mußte die Orakelſprüche der Hexen überhaupt als ein Ganzes betrachten, woraus er nicht einen beliebigen Theil zu nichte machen kann. Man muß ſchon zu der Ausflucht greifen, daß Macbeth in jenen Monologen, wo er dieſen Entſchluß begründet, an die Möglichkeit, noch ſelbſt Söhne zu bekommen, denkt, oder, was wahrſcheinlicher iſt, daß der Dichter, der auch hier ſcenenweiſe gearbeitet haben mag, an dieſer Stelle vergaß, daß er an andern Orten Macbeth ausdrücklich zum kinderloſen Gatten macht.

Größere Schwierigkeiten bietet im Macbeth die Charakteriſtik, namentlich der Lady, jedoch gar nicht in dem Sinn, als wenn es zweifelhaft ſein könnte, wie der Dichter ihren Charakter gedacht habe. Wir meinen, daß kaum ein Charakterbild deutlicher und ſchärfer gezeichnet ſein könnte, und die Verſuche, in ihr das liebevolle, zartfühlende Weib, das Opfer der Gattenliebe, die edle hochgeſinnte Frau, die einen andern Mann hätte haben müſſen, nachzuweiſen, zuerſt von Tieck unternommen (der ſich überhaupt darin gefiel paradoxe Dinge zu behaupten und im äſthetiſchen Urtheil den geſunden

Sinn und Verstand so wenig gelten zu lassen, daß er ihm schließlich selbst abhanden kam), dann von Vielen bis in die neueste Zeit fortgeführt, werden vielleicht einem späteren Geschlecht als lehrreiches Beispiel dienen, bis zu welchen Grenzen der Verkehrtheit sich die Bodenlosigkeit und Zerfahrenheit deutscher Shakespearekritik hat verirren können.

Dagegen haben wir in einer andern Richtung ein Bedenken vorzubringen, das nicht die Deutung betrifft, sondern die Motivirung. Das Verhalten der Lady vor der That und nach derselben scheint dem psychologischen Gesetz der Stetigkeit und Unveränderlichkeit des wesentlichen Charakters, das auch Shakespeare im Allgemeinen, wiewohl mit manchen Ausnahmen festhält, zu widersprechen. Es wird hier dem Gewissen eine magische und dämonische, nicht eine psychologisch begreifbare Wirkung beigelegt. Ob wir uns unter demselben einen eingewurzelten oder einen eingeprägten Glauben an die absolute Verbindlichkeit gewisser Normen für das menschliche Handeln denken, immer bleibt es doch etwas an dem Bewußtsein Haftendes, eine Eigenschaft oder Kraft, die nach dem Gesetz aller Kräfte nur stetig wirken kann. In wem sich nun an die Erinnerung einer verbrecherischen That, wiewohl sie gelungen ist und der Genuß ihrer Früchte fortwirkt, eine so nagende Reue, ein solcher sittlicher Abscheu knüpft, daß die Gedanken keinen Augenblick mehr davon loskommen und der Ekel an sich selbst bis zum Wahnsinn und Selbstmord führt, in dem haben wir überhaupt eine Empfänglichkeit für sittliche

Regungen von nicht gemeiner Stärke vorauszusetzen. Neben einer solchen Empfänglichkeit bleibt nun wohl das Vorausgehen auch des schwärzesten Verbrechens denkbar; denn es können in derselben Seele noch weit heftigere Triebe und Begierden anderer Art ihren Platz haben; aber das scheint uns daraus zu folgen, daß dann im Augenblicke einer wilden That die Stimme des Gewissens nur als übertäubt, in den Winkel des Herzens gedrängt, vom Sturm einer rasenden Leidenschaft überwältigt erscheinen darf. Aber jene eisige Kälte der Reflexion, mit der die Lady den Gatten zu der entsetzlichsten aller Thaten anfeuert und die Regungen seines Gewissens wie eine verächtliche weibische Schwachheit verhöhnt, die entmenschte Rohheit, mit der sie davon spricht, dem eigenen Kind, das ihr entgegenlächelt, die Brust aus den weichen Kiefern zu reißen und den Kopf an die Wand zu schmettern, die wilde Stärke, mit der sie auch nach der That Macbeth noch aufrichtet und weiter drängt, scheint uns damit nicht mehr vereinbar. Die Eumeniden ziehen erst spät und wie von Außen gekommene Dämonen in ihr ein, während der Dichter uns zeigen müßte, wie sie schon längst im tiefen Grund der Seele lauernd harren und wie die Heftigkeit ihrer Angriffe eben aus dem langen und gewaltsamen Drucke, dem die edleren Regungen erlegen waren, verständlich wird.

Es ist ein genialer Zug von der höchsten Wirkung, daß der Dichter in der zweiten Hälfte des Dramas die Lady ganz zurücktreten läßt und sie uns nur in der Einen Scene noch als Nachtwandlerin vorführt. Es schiene uns jedoch

Digitized by Google

ein Mißverſtändniß, dieß ſo zu deuten, daß die Königin bei Tag ihre gewöhnliche und frühere Haltung beſeſſen und nur im Schlaf die Gewiſſensqualen die Wehrloſe überfallen hätten. Wohl trauen wir ihr bei wachem Geiſt die Selbſtbeherrſchung zu, um den innern Kampf nicht oder wenig hervortreten zu laſſen, aber das Gewiſſen wäre völlig zu einer magiſchen Kraft verflüchtigt, wenn es nur im Traum zur Geltung käme; das pſychologiſche Verſtändniß wäre damit ganz abgeſchnitten.

Auch in dem Charakter von Macbeth ſelbſt vermiſſen wir noch Etwas, ſo wunderbar und erſchütternd er gezeichnet iſt. Er wird, bevor die Verſuchung an ihn herantritt, vom Dichter als eine edlere Natur dargeſtellt, was noch mehr als in ſeinem eigenen Verhalten in dem Urtheil des Königs und der Andern über ihn erkennbar iſt. Dieſe beſſere Natur, ſollte man erwarten, müſſe noch einmal zum Vorſchein kommen; nachdem ſein glühender Ehrgeiz ſein Ziel erreicht hat, müßte er wenigſtens einen Verſuch machen oder das Verlangen zeigen, die übel erworbene Krone ruhmvoll zu führen, das Verbrechen durch Herrſchertugend zu ſühnen oder zu mildern. Es müßte ſich dann zeigen, daß das nicht mehr geht, daß das Böſe fortzeugend Böſes muß gebären und er im Blute fortwaten muß, um nicht zu fallen. So aber erſcheint er von dem Zuſammentreffen mit den Hexen an wie ein von allen hölliſchen Dämonen Beſeſſener, der gleich einem Wahnſinnigen von einer Unthat zur andern ſchreitet, ohne daß die beſſeren Regungen einer früheren Zeit auch nur auf

einen Moment wieder zur Herrſchaft kämen. Auch hier überſpannt Shakeſpeare den Contraſt und den Effekt auf Koſten der pſychologiſchen Wahrheit; denn ein völliges Umſchlagen des Grundcharakters gehört gewiß immer und überall zu den Täuſchungen. Ohne die Idee der Stetigkeit wird uns überhaupt keine Entwicklung weder in der Natur noch im Menſchen begreiflich.

Und doch können uns alle ſolche Ausſtellungen nicht hindern, Shakeſpeare's Macbeth die erſte und gewaltigſte aller Tragödien zu nennen.

Mit der Erklärung des Hamlet wird man ſchwerlich je zurecht kommen, wenn man nicht ſchon den ganzen Dichter, die äußeren Bedingungen, die inneren Eigenthümlichkeiten ſeiner dramatiſchen Dichtungsweiſe kennt, wenn man nicht weiß, welchen Hörerkreis er dabei im Auge hatte, um welche Wirkungen es ihm zu thun iſt, welchen Werth er überhaupt auf die pragmatiſche Seite der tragiſchen Handlung legt, welche Befähigung er für dieſen Theil der dramatiſchen Technik hat, wie ihm überall der Effekt der einzelnen Theile wichtiger iſt als der kunſtvolle Faden des Ganzen, wie er niemals an den gelehrten Leſer künftiger Zeiten, ſondern überall an den empfänglichen Hörer und Zuſchauer der Gegenwart denkt. Wer mit richtigen Vorſtellungen hierüber an das Drama herantritt, der wird zum voraus vor vielen Irrwegen bewahrt bleiben, in welche ſich die meiſten deutſchen Ausleger deſſelben verloren haben.

Wohl niemals iſt eine große Dichtung von einem eben-

bürtigen Dichtergeiſt mit ſolcher Liebe und eindringendem Scharfſinn ausgelegt worden, als Hamlet von Goethe in Wilhelm Meiſter. Aber hat der auslegende Dichter hier nicht doch auch in dem Drange, das verwirrende Räthſel zu löſen, aus dem Seinigen hinzugethan, und eingelegt oder untergelegt ſtatt ausgelegt? Gervinus zwar ſagt, daß ſeitdem Goethe das Räthſel gelöst, man kaum mehr begreife, daß es je eines war, und jedenfalls hat noch Niemand etwas Beſſeres zu ſagen gewußt. Aber hat der unbefangene Leſer, dem jene Goethe'ſche Deutung geboten iſt, wirklich jenes Gefühl der Befriedigung, das wir zu haben pflegen, wenn uns die Auflöſung eines Räthſels geboten wird?

Goethe ſieht in den Worten: die Zeit iſt aus dem Gelenke, wehe mir, daß ich geboren ward, ſie wieder einzurichten, den Schlüſſel zu Hamlets ganzem Betragen und glaubt, daß Shakeſpeare habe ſchildern wollen: eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachſen iſt. „Hier wird ein Eichbaum in ein köſtliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in ſeinen Schooß hätte aufnehmen ſollen; die Wurzeln dehnen aus, das Gefäß wird vernichtet. Ein ſchönes, reines, edles, höchſt moraliſches Weſen, ohne die ſinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Laſt zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht iſt ihm heilig, dieſe zu ſchwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an ſich, ſondern das, was ihm unmöglich iſt. Wie er ſich windet, dreht, ängſtigt, vor- und zurück tritt, immer

erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seine Zwecke aus dem Sinn verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden."

Die Deutung ist sehr bestechend; sie erklärt uns Vieles; sie gibt ein ganz richtiges Bild von dem Eindruck, den Hamlets Gestalt und Verhalten auf uns macht, aber davon überzeugt sie uns nicht, daß Shakespeare eben dieß hat darstellen wollen, sie ist kein Schlüssel für das Ganze, sondern nur für dessen Vor- und Seitenthüren.

Denn worin soll denn nun eigentlich das bestehen, was Hamlet unfähig macht, die ihm auferlegte That zu vollbringen? Sind es Eigenschaften des Gemüths, des Willens oder der Intelligenz, die ihm fehlen? Das Fehlende soll „die sinnliche Stärke sein, die den Helden macht." Seine Natur sei zu zart und fein, mehr zur Betrachtung als zum Handeln oder wenigstens nur zu solchem Handeln angelegt, das sich in dem normalen Kreis menschlicher Pflichten und Lebensverhältnisse bewegt, aber nicht für eine blutige entsetzliche That, die einen Bruch mit den heiligsten Gefühlen der Mutter- und Verwandtenliebe fordert. Er wäre ein edler, weiser und tapferer Herrscher geworden, wenn er den väterlichen Thron in geordneter Erbfolge bestiegen hätte, aber sich durch Mord und Gewalt den Weg zu demselben zu bahnen widerstrebte seiner innersten Natur.

Nun aber zugegeben, daß ein solches Mißverhältniß der Individualität zu der ihr gestellten Aufgabe eintreten kann und bei Hamlet nach dem Bilde, das wir uns bei

ſeinem erſten Auftreten von ihm bilden, wirklich vorlag, ſo war doch immer keine andere Wahl gegeben, als ſich der widrigen Aufgabe entweder ganz zu entziehen, oder aber ſie, wenn auch mit innerem Schmerz und Zwang, auf ſich zu nehmen. Eine Unfähigkeit, die Aufgabe zu löſen, liegt in dieſem Mißverhältniß und innerm Widerſtreben noch nicht; der Menſch kann auch das ihm Unangenehme, vielleicht ſeiner Unwürdige, richtig vollbringen, und muß es tauſendmal. Wenn ihm dieß nicht gelingt, dann müſſen die Urſachen doch noch anderswo liegen; es muß ein Mangel an denjenigen Eigenſchaften vorhanden ſein, welche überhaupt zu dem Vollbringen praktiſcher Aufgaben der entſprechenden Art gefordert werden, alſo etwa an Muth oder Entſchloſſenheit, Beſonnenheit, Ausdauer, Selbſtüberwindung, Erfahrung und praktiſcher Einſicht. Die bloße feinere Organiſation kann die Unfähigkeit, einen gröberen Auftrag zu erfüllen, noch nicht in ſich enthalten, ſo wenig etwa derjenige, der die Integralrechnung verſteht, hiedurch unfähig wird, Jemanden die vier Species zu erklären.

Was iſt es nun alſo, was Hamlet unfähig macht, das ihm auferlegte Werk zu vollbringen? Goethe nennt es nur die ſinnliche Stärke, die den Helden macht. Andere drücken es poſitiver aus, er ſei ein muthloſer, unentſchloſſener Menſch, der blöde, ſchwachgemuthe, wenn auch nicht Schurke, wie er ſich ſelber nennt, doch Träumer, der nicht vermöge, ſein Gemüth mit dem Eifer und Ingrimm zu erfüllen, welcher ihm in ſeiner Lage geboten wäre.

Paßt nun aber hiezu der Hamlet, den der Dichter uns vor Augen stellt? Werden wir in dem Manne, der einem Gespenst, vor dem die Kriegsleute ängstlich zittern, trotz aller Versuche der Freunde ihn zurückzuhalten, kühn in die Einsamkeit nachfolgt und sein Leben nicht einer Nadel werth achtet, der, ehe er seinem Hauptfeind den Todesstoß versetzt, vorher noch gleichsam nur en passant ein paar Unschuldige ums Leben bringt, der auf ein geentertes Piratenschiff vorzeitig und allein hinüberspringt, der es unerträglich findet, daß ein Anderer für einen besseren Fechter gelten soll und sich täglich in dieser Kunst fortübt, der vom Volk verehrt, am Hof als des Königs Arm, des Staates Blum' und Hoffnung gepriesen wird, der in jedem Wort, das er spricht, von Geist und Feuer sprüht, werden wir durch alle diese Züge an einen Hans den Träumer, einen reflexionskranken, zum Handeln unfähigen Charakter erinnert, oder darin den Mangel an der sinnlichen Stärke, die den Helden macht, erkennen, oder die Scheu vor einer rücksichtslosen blutigen That?

Worin sollen denn die deutlichen Beweise für Hamlets Unentschlossenheit liegen? Wenn er sich nicht selbst darum schälte, es würde uns gar nicht einfallen, ihn derselben zu bezüchtigen. Die retardirenden Momente sind ja für die Tragödie so unerläßlich, wie die Hemmung für die Uhr. Wenn Hamlet gleich nach Erscheinung des Geistes die Rache vollzöge, so wäre das Stück in der zweiten Scene zu Ende. In der That aber handelt Hamlet ununterbrochen.

Sich wahnsinnig stellen, ist auch ein Handeln und erfordert eine ununterbrochene Aufmerksamkeit und Selbstbeherrschung. Daß er sich selbst wiederholt in den stärksten Ausdrücken anklagt, sich den Schauspieler, der um Hecuba weint, den jungen Fortinbras, der für ein Phantom einen weiten Kriegszug unternimmt, zum strafenden Vorbild setzt, zeigt nur, wie ganz ihn der Gedanke an seine Aufgabe erfüllt und auch bei entfernten Anlässen begleitet. Daraus auf seine Trägheit oder Feigheit zu schließen ist gerade so, wie wenn man Melchthal im Tell der Muthlosigkeit zeihen wollte, weil er sagt: was für ein Feiger, Elender bin ich, daß ich an meine Sicherheit nur dachte, oder Thekla im Wallenstein, weil sie sich einer „unedeln Säumniß" anklagt. Für die Sprache der Leidenschaft ist es ja eine natürliche Wendung, sich selbst Vorwürfe zu machen, daß man nicht schon längst gethan habe, was man jetzt thun will.

Von Einem Vorwurf freilich können wir Hamlet nicht freisprechen. Es ist in seinem Handeln kein Plan und keine Folge zu erkennen; wir erfahren nicht, was er eigentlich will, was er mit dem verstellten Wahnsinn zu erreichen glaubt; seine Absicht bleibt immer in der Region unbestimmter Möglichkeiten und gestaltet sich wenigstens vor dem Leser oder Hörer nicht zu einem concreten Vorsatz. Es kommt bei allen seinen Reden und Maßregeln nichts Verständiges, nicht das, was er uns wollen zu müssen scheint, heraus. In diesem Sinn müssen wir dem Urtheil, daß er der That,

zu der er berufen ist, nicht gewachsen scheint, allerdings zustimmen.

Aber um so zweifelhafter ist, ob des Dichters Absicht dahin gegangen sein kann, uns diesen Mangel seines Helden vor Augen zu führen, ob dieser Eindruck nicht vielmehr eine ganz ungewollte Wirkung seiner Darstellung ist. Schon Aristoteles nennt unter allen Fällen einer dramatischen Handlung denjenigen den unbrauchbarsten für den Dichter, in welchem die tragische Person einen Vorsatz hat, etwas zu thun, ihn aber nicht zur Ausführung bringt. Aber auch unter allen diesen unbrauchbaren Fällen wird derjenige wieder der schlimmste sein, wenn der Grund, warum der Held seinen Vorsatz nicht zur Ausführung bringt, in seiner Unfähigkeit liegt, das recht und verständig auszuführen, was er eigentlich will, in dem Mangel an praktischer Intelligenz, der ihn Mittel für seine Zwecke suchen läßt, die überhaupt gar nicht zum Ziel führen können. Das zweckwidrige Handeln dieser Art hat seinen Platz im Lustspiele.

Hätte aber je dieß Shakespeare gewollt, wie ganz anders hätte dann die Ausführung sein müssen! Seine Art ist es ja nirgends, in allzufeinen und unsichern Linien zu zeichnen, seine Fehler liegen immer eher auf der Seite der Uebertreibung als der Unkenntlichkeit. Er würde uns gewiß nicht im Zweifel gelassen haben, wenn er die reflexionskranke Unfähigkeit zu einem entschlossenen, folgerichtigen Handeln hätte darstellen wollen. Diese Eigenschaft wäre uns aus dem Urtheil und Gegensatz der übrigen Personen deutlich erkennbar

geworden. Niemand aber urtheilt im Stücke ſelbſt in dieſem Sinne über Hamlet; vor Allem hätte ſein Freund Horatio einen ſolchen Mangel an ihm erkennen und corrigiren müſſen, oder hätte ſeine Mutter oder Ophelia ſich darüber ausgeſprochen.

Sicherlich aber hätte der Gegenſatz der übrigen Charaktere die Züge eines ſolchen Hamlet ins Licht ſtellen müſſen. Dieſe mußten dann um ſo praktiſcher und realiſtiſcher gezeichnet ſein. Es wird ja auch behauptet, daß Laertes dieſes Gegenbild darſtelle. Wir können dieß nicht finden; vielmehr ließe ſich über die Handlungsweiſe des Königs und des Laertes, der beiden einzigen activen Perſonen in der Haupthandlung neben Hamlet, ungefähr das Gleiche ſagen, wie über die von Hamlet ſelbſt. Auch ſie geben ihrem Handeln keine Folge, auch von ihnen wiſſen wir eigentlich nicht genau, was ſie wollen. Der König mußte nach Aufführung des Schauſpiels Hamlet als ſeinen Todfeind betrachten und ihn ſo bald als möglich aus dem Wege räumen; die Ermordung des Polonius gab ihn in ſeine Hand. Wenn dieſe That conſtatirt und von Hamlet ſelbſt zugeſtanden war, ſo lag in deſſen Beliebtheit beim Volk kein genügender Grund für die Verheimlichung der Sache. Er lenkt dadurch den Verdacht auf ſich ſelbſt, gibt zu dem Aufſtand des Laertes Anlaß, der ſeinen Thron und ſein Leben gefährdet, tritt aber auch dieſem dann nur mit unbegreiflicher Schwäche und Schonung entgegen.

Laertes, ohne den Mörder ſeines Vaters zu kennen,

beginnt einen Aufſtand, läßt ſich zum König ausrufen, erſtürmt das Schloß und die Gemächer des Königs und der Königin; auf die gewaltſame Erſprengung der Thüren folgt aber, wie wenn nichts geſchehen wäre, ein friedliches Geſpräch und die Verſtändigung über einen gegen Hamlet gerichteten ruchloſen und des Laertes völlig unwürdigen Anſchlag. Wenn die Königin, als die Leute des Laertes das Schloß erſtürmen, ſagt: Sie ſchlagen luſtig an auf falſcher Fährte, ſo erinnert dieß an jenen Soldaten, der unſchuldig geprügelt wurde, aber pfiffig dazu lächelte, weil man den Falſchen habe.

Niemand würde in der Handlungsweiſe von Claudius und Laertes auf der einen, von Hamlet auf der andern Seite den Gegenſatz eines reſoluten und zweckmäßigen gegen ein unentſchloſſenes und zweckwidriges Vorgehen zu erkennen vermögen. Das Thun des Einen wie der Andern gleicht jenen Vorgängen im Traum, deren Folgen bald eintreten, bald ausbleiben.

Hamlet iſt in der That unfähig, die Aufgabe zu löſen, die ihm das Schickſal in den Weg gelegt. Aber dieß iſt weniger charakteriſtiſch für Hamlet als für Shakeſpeare ſelbſt, der unmöglich dieſen Eindruck beabſichtigt haben kann, ihn aber, weil er auf dieſe Seite der Sache überhaupt kein Gewicht legte, unwillkürlich, wenn auch nicht für ſeine damaligen Zuhörer, ſo doch für den heutigen Leſer hervorbringt.

Die realiſtiſchen Mängel des Stücks drängen ſich von

allen Seiten auf und treten ſchon bei einer Vergleichung mit dem Hamlet der Sage in ein helles Licht.

In der alten Sage hängt Alles wohl zuſammen. Hamlet ſtellt ſich dort nicht wahnſinnig, ſondern, wie Junius Brutus, tölpelhaft und ſchwachſinnig; er thut es, um dem König ungefährlich zu erſcheinen. Es iſt dort vorausgeſetzt, daß es ſich nicht einfach darum handelt, durch einen raſchen Dolchſtoß an dem König Blutrache zu üben, ſondern in den Augen des Heers und des Volks ſich zuvor als den zur Krone berufenen und befähigten Erben zu erweiſen. Dieß geſchieht durch die verſteckten Beweiſe ſeiner Liſt und ſeines Scharfſinns, wie durch ſeine Heldenthaten in dem Krieg in England. Bei Shakeſpeare iſt kein rechter Grund einzuſehen, warum ſich Hamlet irrſinnig ſtellt. Er iſt nicht bedroht; der König fürchtet ſich eher vor ihm; und Hamlets Verhalten im Wahnſinn iſt der Art, daß es weit mehr Verdacht erregen, als den König in Sicherheit wiegen muß. An die Wirkung auf Volk und Heer wird gar nicht gedacht, und wenn man ſich an die Stelle verſtändiger Bürger von Helſingör denkt, ſo mußten ſie wohl ſagen, es ſei noch immer ein Glück für Dänemark, daß die Krone des alten Hamlet an ſeinen Bruder Claudius und nicht an dieſen närriſchen, überhirniſchen Prinzen gefallen ſei, aus deſſen Betragen kein Menſch klug werden könne, der einen alten treuen Diener tödtet wie eine Ratte, mit deſſen Tochter eine Liebſchaft anfängt und ſie dann ohne allen ſichtbaren Grund wieder verläßt und zum Wahnſinn und Selbſtmord treibt.

Es berührt dieß einen Punkt, über welchen überhaupt eine das ganze Stück durchdringende störende Unklarheit herrscht. Hamlets Vater war in den Augen der Welt eines natürlichen Todes gestorben. Wer war dessen rechtmäßiger Nachfolger? Nach allgemeinem Gebrauch sollte man meinen, der Sohn Hamlet, der sich auch in einzelnen Stellen so ausspricht, aber doch im Ganzen nicht von diesem Bewußtsein durchdrungen erscheint. War Claudius Thronräuber oder war er König vermöge einer Art von osmanischem Senioratsrecht? Oder war Gertrud die Inhaberin des Throns, da sie der König in feierlicher Weise „die hohe Wittwe und Erbin dieses kriegerischen Staates" nennt? Oder war Dänemark ein Wahlreich, sei es mit beschränktem oder unbeschränktem Votum des Volkes oder der Großen? Am meisten hat die Annahme für sich, es habe überhaupt eine streng geordnete Erbfolge gar nicht bestanden; Claudius habe faktisch die erledigte Königsgewalt ergriffen und sei durch nachträgliche Zustimmung oder Wahl des Volkes oder des Adels darin bestätigt worden. Es tritt aber im ganzen Stück keine dieser verschiedenen Auffassungen klar und entschieden hervor, obgleich jede derselben der ganzen Handlung ein anderes Fundament leiht.

Man bemüht sich überhaupt ganz vergebens, von Hamlets Planen irgend eine nähere Vorstellung zu gewinnen. Wenn er den König getödtet hat, wie soll es dann weiter gehen? wie will er die That rechtfertigen vor dem Volk? Kann er sich auf die Mittheilungen durch eine Geistererschei-

nung berufen? oder auf die Mienen und Geberden des Königs bei der Aufführung eines Schauspiels? Und warum läßt er sich nach England schicken? Der Hamlet der Sage geht mit einem Heere dahin, gewinnt es für sich und kehrt an seiner Spitze als Prätendent und Bluträcher zurück. Das läßt sich begreifen, aber Shakespeares Hamlet läßt sich einfach vom Schauplatz seiner Aufgabe fortschicken und kehrt nur durch eine Reihe der seltsamsten Zufälle dahin zurück. Von da an erscheint uns Hamlet noch fremdartiger, einem Nachtwandler ähnlicher als zuvor. Der Brief an den König, in welchem er meldet, daß er nackt an sein Reich ausgesetzt worden sei, sein Erscheinen auf dem Kirchhof, wie er dann zu Laertes in das Grab springt und sich mit ihm balgt, weil „dessen Gram so voll Emphase töne," aber gleich darauf als wenn nichts dazwischen läge, die Rappierübung mit Laertes auf den Wunsch des Königs zusichert, — welche schließlich auch wieder nur durch die unwahrscheinlichsten Zufälligkeiten, wie daß die Fechtenden in der Hitze des Kampfs die Rappiere verwechseln, die Schlußkatastrophe herbeiführt — All dieß gleitet vor dem staunenden Blick vorüber, nicht wie die Glieder einer planvollen, durchgedachten Geschichte, sondern wie die wechselnden Bilder eines Traumgedichts.

Wilhelm Meister sucht bekanntlich den Vorwurf der Planlosigkeit von der dramatischen Handlung im Hamlet dadurch abzuwenden, daß er die Aktion weder dem Helden noch den andern Personen des Stücks beilegt, sondern dem

Schickſal ſelbſt, das die Folgen einer ungeheuren Gräuelthat fortwälzend und alle menſchliche Plane vereitelnd, Schuldige und Unſchuldige zuſammen in den Abgrund ſtürzt.

Goethe läßt aber den Realiſten Serlo dem Idealiſten Wilhelm darauf erwidern: Sie machen der Vorſehung kein ſonderlich Compliment, indem Sie den Dichter erheben und dann ſcheinen Sie mir wieder zu Ehren Ihres Dichters, wie Andere zu Ehren der Vorſehung, ihm Endzweck und Plan unterzuſchieben, an die er nicht gedacht hat. Wilhelm hat darauf Nichts mehr zu erwidern, und wir bleiben im Ungewiſſen, ob nicht Goethe's eigene Meinung ebenſo in Serlo's Kritik, als in Wilhelm Meiſters hochfliegender metaphyſiſcher Deutung zu ſuchen wäre.

Möge es erlaubt ſein, in der Kürze zu den vielen Auslegungen des Hamlet eine weitere Auffaſſung beizufügen, die uns Vieles, wenn auch nicht Alles, klar zu ſtellen ſcheint, aber freilich den äſthetiſchen Ideologen nicht gefallen kann.

An der alten Hamletſage, die unverkennbar an die Erzählung des Livius vom älteren Brutus erinnert, tritt Ein Zug als der weſentliche und ſpecifiſche hervor. Hamlet ſtellt ſich, um den Uſurpator und Mörder ſeines Vaters in Sicherheit zu wiegen und ſelbſt keinen Verdacht zu erregen, irrſinnig, gibt aber in dieſem verſtellten Wahnſinn Beweiſe einer großen Intelligenz, die ſich nach dem Charakter nordiſcher Sage in einer ungewöhnlichen Schärfe und Feinheit der Sinne, in einer inſtinktartigen Ahnung verſteckter Zu-

ſammenhänge äußert. In die Form ſcheinbar irrſinniger Reden und Handlungen tiefen Sinn und verborgene Weisheit zu legen, war ſomit für den, der dieſen Stoff dramatiſch behandeln wollte, die ganz ſpecielle Aufgabe, und ſie war ſchon ihrer Natur nach ſchwer genug, um jedes mittelmäßige Talent zum voraus abzuſchrecken, aber den geiſtvollen und hochbegabten Dichter zu reizen. Eben dieſer Punkt war gleichſam das Kunſtſtück, deſſen Löſung von jedem Bearbeiter der Hamletſage erwartet wurde; in dem übrigen Theil der Sage lag nur wenig Charakteriſtiſches.

Für Shakeſpeare hatte aber dieſe Aufgabe nicht bloß den Reiz, ſein Licht leuchten, ſeinen Geiſt und Witz in neuen Formen ſpielen zu laſſen. Er ſelbſt war indeſſen vom Jüngling zum Mann geworden, und hatte durch mancherlei Irrungen und innere und äußere Kämpfe einen Schatz von ernſter Lebensweisheit geſammelt, den es ihn drängen konnte, auch einmal zum dichteriſchen Ausdruck zu bringen. Er kam auf den Gedanken, die Hamletſage zum Gefäß hievon zu machen, die hinter irrſinnigen Reden verſteckte Weisheit der eigenen Lebenserfahrung zu entnehmen, dem Publikum in fremder und ungeahnter Geſtalt eigene Stimmungen und Gedanken vorzuführen. Die Idee, dieß gerade an den Stoff des Hamlet anzuknüpfen, lag einem Dichter von ſo fruchtbarem Vergleichungsvermögen nicht ſo fern, als es dem erſten Anblick ſcheinen mag.

Wie der junge Prinz von Dänemark, arglos von der deutſchen Hochſchule in die Heimath zurückkehrend, das Ent-

ſetzliche vernimmt, daß ſein edler Vater elend umgekommen, er um ſein Anrecht auf die Krone betrogen iſt, die Mutter dem Brudermörder die Hand gereicht hat, und Hof und Volk ſich willig in dieſe neue Ordnung fügt, wie er ſelbſt nun in dieſer argen Welt leben, wirken, rächen ſoll, und wie all dieß in ſeinem Gemüth eine bis an die Grenze des Wahnſinns reichende plötzliche Verwandlung ſeiner ganzen Lebensanſchauung bewirkt, ſo war auch der Dichter vielleicht ſelbſt aus einer ſchönen Traumwelt heraus arglos und mit idealem Anſpruche in das Weltleben hineingetreten, und es hatte ſich vor ihm ein Abgrund von Verkehrtheit, Schwäche und Schlechtigkeit aufgethan, von dem er ſich doch gleichwohl nicht abſchließen konnte, in dem er zu leben und zu wirken, mit Neidern und erbitterten Gegnern zu kämpfen berufen war. Auch ihm verſagte eine bornirte und vorurtheilsvolle Gegenwart die Dichterkrone, als deren berechtigter Erbe er geboren war. Auch ſeiner Seele hatte ſich über dieſen Erfahrungen eine Schwermuth, eine weltverachtende Schärfe und Bitterkeit, ein Humor der Verzweiflung bemächtigt, der ſich in Reden, die der Menge unverſtändlich ſind und als die Worte eines Irrſinnigen erſcheinen können, Luft zu machen ſuchte.

Andere Charaktere und Situationen hatte er als flüchtige Erſcheinungen aus ſeiner reichen Traumwelt entlaſſen; dieſe Geſtalt vermochte er mit ſeinem innerſten Herzblut zu nähren, ihr den wärmſten Pulsſchlag des eigenen Buſens zu leihen. Oder hören wir nicht deutlich genug ihn ſelbſt,

den melancholiſchen Dichter der Sonette, wenn Hamlet ſagt: „Ich habe ſeit kurzem — ich weiß nicht, wodurch — alle meine Munterkeit eingebüßt, meine gewohnten Uebungen aufgegeben, und es ſteht in der That ſo übel um meine Gemüthslage, daß die Erde, dieſer treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge ſcheint. Seht ihr, dieſer herrliche Baldachin, die Luft, dieſes wackere, umwölbende Firmament, dieſes majeſtätiſche Dach, mit goldenem Feuer ausgelegt: kommt es mir doch nicht anders vor, als ein fauler, verpeſteter Haufe von Dünſten. Welch ein Meiſterwerk iſt der Menſch! wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Geſtalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig! im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt, das Vorbild der Lebendigen! Und doch, was iſt mir dieſe Quinteſſenz von Staube? Ich habe keine Luſt am Manne, und am Weibe auch nicht.“

Wie deutlich ſind andererſeits die Anklänge jenes ſechsundſechzigſten Sonetts an den bekannten Monologen Hamlets.

Nach Grabesruhe ſehn' ich mich ermattet;
Denn das Verdienſt erblick' ich bettelarm,
Das leere Nichts mit Reichthum ausgeſtattet,
Die reinſte Treue in des Meineids Arm;

Als Beute der Gewalt die Huld des Weibes,
Der Schande Kleid mit Ehrengold verbrämt,
Des Geiſtes Würde, wie die Kraft des Leibes
Durch Tyrannei verkrüppelt und gelähmt,

Die Kunſt im Zungenzaume der Beamten,
Die Weisheit in der Thoren Vormundſchaft,
Die Wahrheit ſtets als Unverſtand verdammten,
Und alles Gute in des Böſen Haft.

Deß bin ich ſatt und ſtürbe gern. Ach, bliebe
Da nur nicht völlig einſam meine Liebe!

Die Geſtalt Hamlets hebt ſich ſo ſichtbar von allen andern dramatiſchen Charakteren des Dichters ab; ſie erinnert ſo deutlich an das zartbeſaitete und von Stimmungen einer lebensſatten Bitterkeit heimgeſuchte Gemüth des Sonettendichters, daß wohl kein aufmerkſamer Leſer über eine nähere Beziehung dieſes Charakterbildes zu ſeinem Schöpfer im Zweifel bleiben kann. Hamlet iſt entſchieden der geiſtvollſte und ſenſitivſte Menſch, den uns Shakeſpeare zeichnet. Ja der Dichter zeigt ſich nicht einmal bemüht, das Incognito ängſtlich zu verſtecken. Es iſt das einzige Stück, in welchem Shakeſpeare lokale Verhältniſſe, in die er perſönlich verflochten war, offen zur Sprache bringt, das Londoner Theaterweſen, die Stellung des Globus zu den Kindern der Königin, ſeine Fehden wie ſeine Freundſchaften mit beſtimmten Perſönlichkeiten, und wo er das was er über die Schauſpielkunſt auf dem Herzen hatte, in jene bekannten goldenen Sprüche faßt.

Allein wenn wir es nun auch wohl begreiflich finden, daß bei einer dramatiſchen Behandlung der Hamletſage als die Hauptaufgabe erſchien, unter der Decke verſtellten Irrſinns Sprüche tiefſinniger Weisheit zu verbergen, daß der

Dichter dieſen Anlaß benützte, unter fremder Geſtalt ſeinen damaligen Gemüthszuſtand, ſeine eigene Lebensanſchauung zum dichteriſchen Ausdruck zu bringen, wenn wir unbedingt zugeben, daß dieſe eigenſte Zuthat des Dichters ſeinen Hamlet zu dem intereſſanteſten, geiſtvollſten, tiefſinnigſten ſeiner dramatiſchen Werke erhebt, ſo dürfen wir doch ebenſo wenig verkennen, daß eben dieſe Zuthat in den dramatiſchen Stoff und in den Gang der Handlung als etwas Fremdartiges und vielfach Störendes eingreift, daß die Hamletſage, deren weſentlichſte Grundzüge das Stück doch im Uebrigen beibehält, an ſich wenig geeignet zur Einſchaltung eines ſo ſubjektiven und modernen Elements war, daß es dem Dichter nicht einmal beſonders am Herzen lag, jedenfalls aber nicht gelungen iſt, die Unzuträglichkeiten, die ſich aus jener eigenthümlichen Beigabe mit Nothwendigkeit entwickelten, ganz zu beſeitigen, daß das Stück deßhalb hinſichtlich der Uebereinſtimmung der Charaktere und nach der pragmatiſchen Seite in Gang und Fügung der Handlung die größten Anſtöße gibt, ja daß es unter dieſem Geſichtspunkt geradezu den unvollkommenſten Werken des Dichters beizuzählen iſt.

Derſelbe Hamlet, dem Shakeſpeare die zarten Fühlhörner, die Melancholie, den vibrirenden Geiſt und Witz der eigenen Dichterſeele geliehen hatte, paßte nun einmal nicht mehr zum nordiſchen Helden, zum blutigen Rächer einer blutigen That, zum fünffachen Mörder. Wollte der Dichter in die alte Sage die Elemente einer modernen Bildung und Gefühlswelt legen, ſo mußte er, wie Goethe in der Iphigenie

that, den Stoff ſelbſt ins Humane und Symboliſche umbilden. Wenn Shakeſpeare aus der alten Sage die Tödtung des hinter der Tapete horchenden Hofmanns, den liſtigen Verrath an den Begleitern auf dem Zug nach England herübernimmt, wenn ſomit dieſelbe zartfühlende Natur, die für die ſittlichen Schwächen Anderer und für die Verderbtheit der Welt ſo höchſt empfindlich iſt, drei Unſchuldige nur ſo nebenher ums Leben bringt und dabei noch thut, wie wenn nichts geſchehen wäre, ſo macht uns dieß ungefähr den Eindruck, wie wenn Iphigenie bei Goethe einmal in einem Zwiſchenakt als Prieſterin ein paar Gefangene auf dem Altar der Diana zu ſchlachten hätte.

Das auffallendſte Beiſpiel davon iſt die Scene mit der Königin. Mit welch ſittlichem Adel und Feuer, in wie zündenden und dolchartigen Worten weiß Hamlet der Mutter das Gewiſſen zu ſchärfen, und doch raucht die Degenklinge des weiſen Bußpredigers noch von dem friſch vergoſſenen Blut eines alten Mannes, der ihm nichts zu leid gethan, des Vaters ſeiner Geliebten. Er entſchuldigt ſich darüber etwa wie wenn man jemand auf den Fuß getreten hat; ja ſeine Worte erinnern faſt an Mephiſto's: „Nun iſt der Lümmel zahm.“ Zum Schluß des Ganzen muß er dann noch nach dem ſonderlichen Brauch der engliſchen Bühne die Leiche des Ermordeten aus dem Zimmer ſchleppen. Wo iſt jemals die edelſte Sprache ſittlicher Entrüſtung in eine ungeeignetere Situation und einem unberufeneren Beichtvater in den Mund gelegt worden! Dieſelbe Scene mit der Königin, die der

Dichter mit ſo ſichtbarer Kunſt und Sorgfalt ausgemalt und zur höchſten Wirkung gebracht hat, iſt zugleich ein Beleg, wie leicht es ihm widerfuhr, indem er den poetiſchen Gehalt der einzelnen Situation bis auf den Grund auszuſchöpfen ſuchte, etwas über das Ziel hinauszugreifen. Die Vorwürfe Hamlets gegen die Mutter beweiſen eigentlich zu viel; ſie zeigen nicht nur, daß ihr Vorgehen unverantwortlich, ſondern daß es undenkbar war. Wenn der Abſtand zwiſchen Hamlets Vater und Claudius nach Schönheit, Geiſt und Charakter ein ſo unendlicher war, daß nur der offenbare Wahnwitz dieſem in irgend einem Punkte den Vorzug geben konnte, wenn die ſinnlichen Motive ſchon durch das Alter der Königin, der Mutter eines dreißigjährigen Sohnes, wegfielen, wenn der erſte Gatte ſie ſo liebte, daß er des Himmels Winde nicht zu rauh ihr Antlitz berühren ließ, was war es dann noch, das ſie gleichwohl zum Ehebruch und zur blutſchänderiſchen Heirath trieb? Eine Handlung, der wir jedes denkbare Motiv entzogen ſehen, verfliegt uns am Ende ſelbſt zwiſchen den Händen. Nur die Rede des Geiſts im erſten Akt gibt uns noch einige Anhaltspunkte zum Verſtändniß der Sache, von denen aber Hamlet keinen Gebrauch macht.

Wenn ſich aber die Ermordung des Polonius noch damit entſchuldigen läßt, daß der Stoß eigentlich dem König galt, ſo wäre über die hinterliſtige Tödtung von Roſenkranz und Güldenſtern ein viel ſtrengeres Urtheil zu fällen, und Wilhelm Meiſter muß dieſe That ganz vergeſſen haben, wenn er Hamlet ein ſchönes, reines, edles, höchſt mora-

liſches Weſen nennt. Es iſt nicht geſagt, daß Roſenkranz und Güldenſtern darum wußten, die Träger eines Uriasbriefes für Hamlet zu ſein; der Brief des Königs war jedenfalls verſiegelt, ſonſt hätte auch Hamlets Urkundenfälſchung ihren Zweck verfehlt. Dann aber fällt ihnen nichts zur Laſt, als daß ſie um die Gunſt des Königs buhlten, wie andere Hofleute. Die Rechtfertigung Hamlets: „S' iſt mißlich, wenn die ſchlechtere Natur ſich zwiſchen die entbrannten Degenſpitzen von mächt'gen Gegnern ſtellt," verkündigt ein ganz neues Princip einer beſondern Heroenmoral, vor welchem wir ſchaudern müßten, wenn wir es ernſtlich zu nehmen hätten.

Wir wollen nun keineswegs behaupten, daß unſere Hypotheſe von einer ungenügenden Verſchlingung eines epiſodiſchen, modern-ſubjektiven Elements in die altnordiſche Sage einen ausreichenden Schlüſſel für die Löſung aller dieſer Schwierigkeiten bilde. Wir müſſen zugeben, daß der Dichter in manchen Scenen Beides wenigſtens ſo in einander zu verweben gewußt hat, daß wir die Nähte nicht mehr aufzuzeigen im Stande ſind. Seine Phantaſie war fruchtbar genug, in Aufgaben der Combination das unmöglich Scheinende zu vollbringen. So war es bei der Einführung von Schauſpielern in das Stück offenbar der primäre Zweck, die Anſpielungen auf die damalige Londoner Theaterwirren und die eigenen Gedanken und Erfahrungen über das Bühnenweſen vorzubringen und wir können uns leicht vorſtellen, welchen Jubel und welche zündende Wirkung auf der da-

maligen Bühne gerade dieſe Scene erregen mußte. Nun fragte ſich aber, wie laſſen ſich denn überhaupt Schauſpieler in die Hamletſage einfügen. Der Dichter kam auf den ganz plauſiblen Einfall, die Ausſagen des Geiſtes durch die Beobachtung des Königs bei Aufführung eines Stücks von gleichem Inhalt zu controliren, ſo daß nun die Unterhaltungen Hamlets mit den Schauſpielern als das Secundäre, nur epiſodiſch Eingeſchaltete erſcheinen. Ebenſo konnte ſich der Dichter nicht verbergen, daß wenn die witzigen, geiſtreichen, weltſchmerzlichen Dialoge des ſubjektiven Hamlet ſo viel Raum einnehmen durften, dadurch allzu ſtark retardirende Momente in die Handlung hereinkamen. Der Sagen-Hamlet mußte ſich deßhalb ſelbſt von Zeit zu Zeit der Säumniß und Unthätigkeit anklagen und es ſchob ſich ſo als vermittelndes Zwiſchenglied fremdartiger Elemente die Vorſtellung des geiſtvollen unſchlüſſigen Säumers und Träumers herein. Dieſe erregt dann hin und wieder den Schein, als ob das Ganze doch in Einem Guſſe gedacht wäre und veranlaßte jene mancherlei künſtlichen Deutungen, die ſich ſchließlich als undurchführbar erweiſen.[1]

[1] Auch den berühmten Monologen — Sein oder Nichtſein — rechnen wir zu den epiſodiſchen Einlagen und zu den Beweiſen für das Doppelelement in Hamlet. Er ſteht nur in einem ſehr nothdürftigen Zuſammenhang mit den Vor- und Nachſcenen. Der Dichter deutet dieß ſelber an, indem er Hamlet in einem Buch leſend auftreten läßt. Es herrſcht hier ein ganz anderer religiöſer Standpunkt als im übrigen Stück. Das letztere ſteht auf dem Boden eines ſehr maſſiven Volksglaubens. Der alte Hamlet muß nach dem Tod bei Nacht auf der Erde wandeln, bis der Hahn kräht, und bei Tage im Fegfeuer faſten. Hamlet will den

So löst unſere Auffaſſung zwar die Widerſprüche und Unklarheiten der Handlung nicht auf, ſie läßt dieſelben ſogar geradezu ſtehen, wie ſie ſind, aber ſie macht doch begreiflich, wie dieſelben entſtehen konnten, wie ein Dichter,

König nicht im Gebet tödten, weil ſeine Seele ſonſt in den Himmel flöge, ſondern im Rauſch, im Zorn, im Taumel der Sinne, daß er die Ferſen gegen den Himmel bäume und ſeine Seele ſo ſchwarz und verdammt ſei wie die Hölle, wohin er fährt. Wie reimt es ſich nun, daß derjenige, der ſich ſo ſolider und handgreiflicher Anſichten über die letzten Dinge erfreut und ihre Beglaubigung ſelber durch die ſichtbare Erſcheinung eines abgeſchiedenen Geiſtes erhalten hat, zugleich auch als noch ungelöstes Problem die Frage ſtellt: ob Sein oder Nichtſein, und ob in dem Todesſchlaf wohl auch Träume vorkommen mögen? Wie kann gerade derjenige von dem unentdeckten Lande, aus deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt, reden, der in der Nacht zuvor ſelber einen ſolchen Wanderer geſehen und geſprochen und von ihm die wichtigſten Aufſchlüſſe über irdiſche und jenſeitige Dinge erhalten hat? Da ſollen uns die Erklärer mit ihren künſtlichen Auskunftsmitteln nur vom Halſe bleiben! Wer ſieht nicht, daß hier zwei ſelbſtſtändige, ohne Beziehung auf einander entſtandene Gedankenreihen vorliegen? Offenbar ſpricht im Monologe und in der Scene mit den Todtengräbern aus Hamlet der Dichter ſelbſt, der den Tod ſo auffaßt, wie er ſich dem natürlichen Menſchen darbietet, ohne dogmatiſche Zuthat. — Der Gedankengang des Monologen hat übrigens etwas ganz Eigenthümliches. Aus den beiden Prämiſſen: die Uebel des gegenwärtigen Lebens ſind groß und gewiß, was nach dem Tode ſein wird, iſt ungewiß, ſollte man den Schluß erwarten: alſo wäre der Tauſch wohl zu wagen. Denn aus demſelben Grunde, aus dem wir ein gewiſſes Gut dem ungewiſſen vorziehen, ſollte man auch das erſt fragliche Uebel lieber wählen als das gegenwärtige und gewiſſe. Hamlet zieht den entgegengeſetzten Schluß und konnte auf keine naivere Weiſe verrathen, wie die Luſt am Leben mit ſiegreicher Sophiſtik auch den ärgſten Peſſimiſten noch zu täuſchen weiß. Noch einfacher und ſchlagender liegt dieß in dem kurzen und lieblichen Abſchluß der trüben Betrachtungen: „Doch ſieh, die reizende Ophelia!“

der uns ſonſt über ſeine Abſichten niemals im Zweifel läßt und eher in Rubens'ſchen Pinſelſtrichen zu malen pflegt, hier zu einer Produktion gelangte, die den Schein von Künſtlichkeit und Verworrenheit erregen kann und deren einheitlichem Zuſammenhang die Nachwelt in ganzen Bänden von kritiſchen und hermeneutiſchen Verſuchen vergebens nachſpüren ſollte.

Und es kommt nun noch ein zweites Moment hinzu. Hamlet trägt unter allen Shakeſpeare'ſchen Stücken die deutlichſten Spuren an ſich, daß er erſt allmählig und in wiederholten Ueberarbeitungen die Geſtalt angenommen hat, in der er uns jetzt vorliegt. Da eine ältere Ausgabe noch vorhanden iſt, ſo iſt die Sache ſogar unmittelbar nachzuweiſen. Das Stück wurde oft gegeben, und gerade, weil Zeitanſpielungen darin enthalten waren, lag es um ſo näher, bei neuen Aufführungen etwas zu variiren und wieder andere Einfälle einzuſchalten.[1] Wenn man alle dieſe Scenen zuſammen-

[1] Dieſe Variationen zeigen ſich auch in Kleinigkeiten. Den ganz gleichen Witz, daß Hamlet in Einem Athem die Geſtalt einer Wolke mit einem Kameel, Wieſel, Wallfiſch vergleicht und Polonius jedesmal zuſtimmt, daß er ſodann ſpäter die Temperatur für ſehr heiß, ſehr kalt und wieder für ungemein ſchwül erklärt und Osryk jeder der Behauptungen beipflichtet, konnte Shakeſpeare nicht wohl in Einer Aufführung doppelt anbringen, zumal da der Scherz nach unſerm Gefühl an ſich ſchon nicht viel heißen will und man beinahe denken muß, die Hofleute ſeien eigentlich bei der Sache der geſcheitere Theil. Es ſcheint uns klar: Shakeſpeare hat dieſen Scherz je nur Einmal angebracht, bei der einen Aufführung in dieſer, bei der andern in jener Form; die Herausgeber haben dann Beides nebeneinander aufgenommen.

zählt, die einen episodischen Charakter haben und sich entweder ganz entbehren ließen, ohne den Gang der eigentlichen Handlung zu stören, oder doch durch wenige Zeilen in andern Scenen zu ersetzen wären, so kommt mindestens ein Drittheil des ganzen Dramas heraus. Mehreres, wie z. B. die Ermahnungen an den nach Paris reisenden Laertes, die Instruktion des zu seiner Ueberwachung nachgesendeten Reinhold machen ganz sichtbar den Eindruck von Einlagen mit speciellem Anlaß und persönlichen Anspielungen. Diese ganze Reise des Laertes nach Paris hat überhaupt zu dem Gang der eigentlichen Handlung gar keine nähere Beziehung. Auch Rosenkranz und Gyldenstern, sowie Osrik scheinen uns einen porträtartigen, auf ein bestimmtes Theaterpublikum berechneten Anflug zu haben. Es ist, wie wenn Hamlet das Gefäß geworden wäre, in welches sich die bei jenen Theaterverhältnissen so nahe liegenden Anspielungen auf Zeitverhältnisse und Persönlichkeiten bestimmter Coterien vorzugsweise abgelagert hätten. Scenen, wie der Dialog mit den Schauspielern und die Unterhaltung der Todtengräber hätten sich ebenso leicht in jedes andere Stück einschalten lassen. Trotz allem, was Wilhelm Meister für die Unentbehrlichkeit des jungen Fortinbras vorzubringen weiß, würde doch sicher kein Mensch Etwas vermissen, wenn die beiden Scenen, in denen er auftritt, weggeblieben wären. Man könnte höchstens sagen, daß in der letzten Scene jemand da sein mußte, der ein versöhnendes und erläuterndes Schlußwort spricht und den Fortbestand der staatlichen Ordnung verbürgt. Diese

Digitized by Google

Rolle hätte auch dem Horatio zugetheilt oder auf andere einfachere Weise ersetzt werden können. Ueberhaupt ist kein Stück so reich an besonders eingerahmten, für sich wirkungsvollen scenischen Genrebildern, wie Hamlet. Allein der Zusammenhang des Ganzen mußte eben durch diese Zuthaten und geistreiche Ornamentik nur immer mehr aus den Fugen weichen, und es konnte nicht fehlen, daß auch die Charakteristik darunter Noth litt, wenn der Dichter in verschiedenen Zeiten und Stimmungen, ohne den Grundriß des ersten Wurfs immer klar vor Augen zu haben, neue Zusätze machte. Die Charaktere im Hamlet haben etwas Schillerndes und Ungreifbares, das im Ganzen durchaus nicht in Shakespeares Art liegt. Es gilt dieß nicht nur von Hamlet selbst, der räthselhaftesten und unfaßlichsten Gestalt, die jemals auf die Bretter der Bühne gestellt worden ist, da sogar ein Zweifel darüber offen bleibt, ob er sich nur närrisch stellt oder wirklich ein wenig „spinnt," sondern auch von den Nebenfiguren.

Polonius ist im Ganzen der schmiegsame, etwas geschwätzige, oberflächliche Hofmann; in den Ermahnungen an Laertes und Ophelia, in den Aufträgen an Reinhold zeigt er die Klugheit des erfahrenen Weltmanns; dazu paßt es nun aber nicht, wenn er an einzelnen Stellen eine Art von Hanswurst macht; so abgeschmackt wie in dem Gespräch mit dem Königspaar in der zweiten Scene des zweiten Akts kann ein sonst verständiger Mensch nicht reden. Der Dichter hat hier niedrig Komisches eingelegt, ohne an die sonstige

Haltung, die er der Rolle gab, zu denken; auch der Schauspieler weiß in der Regel nicht, wie er diese beiden Elemente vereinigen soll, und ohne Künstelei ist keine Uebereinstimmung hinein zu bringen. Man könnte auch hier auf die Vermuthung geführt werden, daß der Dichter einmal bei einer der zahlreichen Aufführungen des Stücks in einem Anflug von mephistophelischer Laune und des trocknen Tones satt, vielleicht durch irgend einen speciellen Vorgang veranlaßt, seinem Polonius jenes Kauderwelsch von dem Effekt, Defekt und Defektiveffekt, von der im Tollsein bestehenden Tollheit u. s. w. in den Mund legte und diese Einlage dann von den Herausgebern gegen des Dichters eigentliche Absicht zu einem bleibenden Bestandtheil des Dramas erhoben wurde.

Laertes ist eine frische, tapfere, ritterliche Gestalt; wenn er sich schließlich aber ohne alles Bedenken dazu versteht, bei einer bloßen Rappierübung eine geschärfte Waffe mit vergifteter Spitze zu gebrauchen und so den arglosen Gegner zu tödten, so ist dieß der gemeinste Schurkenstreich, der unritterlichste Meuchelmord, den man vergeblich mit der vorausgehenden Charakteristik in Einklang zu bringen sucht. Es spielt dabei die altnordische Vorstellung von der Pflicht einer rücksichtslosen Blutrache als ein fremdartiges Element in die sonst auf dem Boden der Rittersitte stehende Handlung herein; es hätte sonst auch der Umstand, daß Polonius unabsichtlich und durch einen Geisteskranken getödtet worden, irgend eine Beachtung finden müssen.

Von Ophelia sollte man meinen, der Dichter habe ihr

Bild nicht klar genug gezeichnet, da so verschiedenartige Auffassungen dieses Charakters bestehen. Goethe nennt ihr Wesen: süße Sinnlichkeit. Tieck und andere machen sie zur Kokette, wo nicht zu etwas Schlimmerem. Wir können in ihr aber nichts anderes finden, als ein reizendes, liebenswürdiges Geschöpf, ein unser tiefstes Mitleid in Anspruch nehmendes Opfer des Verhängnisses. Sie erscheint nicht sinnlicher, als wir bei einer jungen Hofdame verzeihlich finden. Daß sie auf die wohlweisen Abschiedsermahnungen dem nach Paris reisenden Bruder räth, vor der eigenen Thüre zu kehren, finden wir ganz in der Ordnung; daß sie im Ausdruck dabei für unser Gefühl etwas zu weit geht, ist bei Shakespeare nicht allzu genau zu nehmen. Aber das finden wir allerdings, daß ihr Wahnsinn von dem Dichter nicht deutlich genug motivirt ist.

Es mag ein subjectives Urtheil sein, es ist aber gewiß kein einzeln stehendes, wenn wir in Beziehung auf die Freiheit des Dichters, seine dramatischen Personen in Wahnsinn fallen zu lassen und in diesem Zustand auf die Bühne zu bringen, eine sehr strenge Theorie vertreten. Wir wissen im Grund nur Einen Fall, wo von dieser Freiheit der reinste Gebrauch gemacht und die gewaltigste Wirkung erreicht wird. Es ist die Kerkerscene im Faust. Gretchens Bewußtsein erscheint hier nicht unheilbar zerrüttet; die Verzweiflung steigt nur bis an die Grenzen des Irrsinns und streift leicht über dieselben hin; ihre Worte deuten immer noch Lage und Stimmung in verständlichen Visionen an und die traumartige

Symbolik derſelben iſt gerade von ergreifender Schönheit. Anders iſt es, wenn das Bewußtſein völlig und unwiederbringlich entſchwunden erſcheint, wenn der Faden in der Folge der Vorſtellungen gar nicht mehr zu faſſen iſt und ein Schwall ſinnloſer Reden über uns ergoſſen wird. Da erſchließt uns der Dichter nicht mehr innere Vorgänge, die er ſelbſt empfunden haben kann, die er befugt wäre uns nachempfinden zu machen. Das iſt Krankheit und gehört nicht mehr auf die Bühne, ſo wenig als es dem Dichter zuſteht, uns Fälle von Epilepſie und Veitstanz vorzuführen oder an einem Verwundeten den Hundskrampf ausbrechen zu laſſen.

Shakeſpeare hält nun jene Grenze aufs Schönſte ein bei Lady Macbeth, und das obige Bedenken gegen die pſychologiſche Motivirung ſteht der Bewunderung jener Scenen von dieſer Seite nicht im Wege. Bei König Lear ſtört uns die Breite und Ausdehnung, die dem Phänomen des Irrſinns gegeben wird; ein ganzes Stück hindurch läßt ſich das nicht ertragen; der Zuſtand erſcheint dadurch als ein habitueller, endloſer; nur der Tod kann Lear und uns erlöſen, und doch läßt er ſo lange auf ſich warten und kann im Grund auch nicht anders als durch Zufälle herbeigeführt werden. Ophelias Wahnſinn tritt wie ein Naturereigniß ein, deſſen Prämiſſen uns nicht gegeben werden, das wir einfach als ſolches hinzunehmen haben. Sie iſt in den Vorſcenen nicht ſo gezeichnet, daß wir den Eindruck bekämen, ſie werde den Schlägen des Schickſals nicht das mittlere

Maß menſchlicher Widerſtandskräfte entgegenzuſtellen vermögen. Sie zeigt ſich von der Geiſtesſtörung Hamlets nicht tiefer und ungewöhnlicher ergriffen, als wir den Umſtänden gemäß finden müſſen. Jedenfalls, ſollte man denken, durfte der Dichter den Vater uns nicht vorher als Hanswurſt und eitlen Schwätzer vorführen, wenn er die Tochter nachher über deſſen Tod den Verſtand verlieren läßt.

Die Ausleger wiſſen von einem Edelfräulein, das in den Tagen der Eliſabeth aus Gram über den Verluſt ihres Geliebten in Wahnſinn verfiel und ſich den Tod gab, und halten für möglich, daß Shakeſpeare durch das ſchon in der alten Hamletſage vorkommende Mädchen, welches dem Prinzen ſein Geheimniß ablocken ſollte, veranlaßt, dieſen Fall dramatiſch verwerthet haben könne. Eine ſolche Erklärung iſt jedoch ihrer Natur nach, auch wenn ſie begründet iſt, ein Verzicht auf ein eigentliches Verſtändniß der Sache.

Es bleibt uns ſo faſt nichts übrig, als zu ſagen: ein reizendes Mädchen, das durch ſchwere Schläge des Schickſals in Irrſinn verfallen, phantaſtiſch mit Blüthen und Kräutern geſchmückt auf der Bühne erſcheint, leichte Lieder ſingt und ihre Blumen in halb ſinnvollen Reden austheilt, iſt an ſich ſelbſt ein rührendes und ergreifendes Bild, das ſeine Wirkung nicht verfehlen kann, wenn auch das dramatiſche Wie und Warum im Dunkel bleiben mag.

Unter den Veränderungen, welche Shakeſpeare an dem vorgefundenen Stoff vornahm, betrifft die wichtigſte den Schluß. In der Sage beruft Hamlet nach der Ermordung

des Königs das Volk zusammen, erzählt und rechtfertigt das Geschehene, wird darauf zum König ausgerufen und regiert lange und ruhmvoll. Dazu nun war freilich der Shakespeare'sche Hamlet nicht berufen; er mußte tragisch enden, wie alle die Gestalten, in welche die Dichter einen Krankheitsstoff des eigenen Gemüthslebens ergossen haben, wie Werther, Clavigo, Faust, Eduard. Sie müssen gleichsam als stellvertretende Opfer sterben, während der Dichter andere Register seines Geistes und Gemüthes aufzieht und neue Melodien spielt. So war auch in Shakespeare die Hamletnatur nur ein Theil seines Gemüthslebens, wenn auch vielleicht der herrschende Grundton seiner individuellen Stimmung und seines Temperaments; aber es standen ihm noch reiche Accorde auf andern Saiten seiner Seele zu Gebot, und in denselben Jahren, in denen er den Hamlet schuf, fand er auch den Stoff zum Sommernachtstraum, zu Heinrich IV., zum Kaufmann von Venedig in sich vor.

VII.

Zu den englischen Historiendramen.

Die meisten Kritiker reden mit einer ganz besondern Bewunderung von Shakespeare's historischen Dramen, und viele sind geneigt, darin geradezu den Höhepunkt seines Talents zu finden und ihm einen weltgeschichtlichen Blick,

die tiefste politische Weisheit, eine ganz eminente Fähigkeit zur Charakterisirung ganzer Zeitperioden und Völker zuzuschreiben. Wir vermögen dem nicht beizustimmen. Uns scheint Shakespeare's Dichtergenius da viel heller zu strahlen, wo seine Phantasie ihre freiesten und kühnsten Flüge wagt und sich auch den Boden der Handlung selber schafft, als wo er alte Chroniken und Plutarchs Biographien scenisch bearbeitet; ja auch in diesen historischen Stücken selbst scheint uns wieder das, was der Dichter vom Eigenen frei hinzufügt (wie z. B. die Episoden von Falstaff, die Scene von Hubert und Arthur, die Brautwerbung in Heinrich V., die Traumerscheinungen in Richard III.), die eigentlich geschichtlichen Bestandtheile an poetischem Reiz weit zu überwiegen.

Um uns lebensvolle und wirksame Geschichtsbilder vor Augen zu stellen, bedarf der Dichter außer den allgemeinen dichterischen Eigenschaften noch dreierlei Dinge: einmal eine auf innerer Erfahrung und äußerer Beobachtung ruhende Menschenkenntniß, sodann eine auf breiter und vielseitiger Lebenserfahrung ruhende Einsicht in die causale Verkettung der menschlichen Handlungen und Schicksale, und drittens ein positives geschichtliches Wissen. Von diesen drei Erfordernissen besaß Shakespeare das erste in eminentem, das zweite und dritte nur in mittelmäßigem Grade. Den Abmangel an den beiden letzteren hatte er durch den Reichthum am ersten und durch den Ueberschuß an den allgemeinen Eigenschaften des Poeten zu ersetzen. Er zeichnet uns überall Menschen und gibt tieferen Gehalt; den Charakter von Völkern

und Zeitperioden aber trifft er nur so oben hin; an der objektiven Motivirung der Handlungen fehlt es, wie in den nichthistorischen Stücken, nach allen Seiten. Charaktere und Zufälligkeiten sind die beiden Agentien; es gibt nichts Mittleres. Man vermißt den Schein der Nothwendigkeit, den wir von der Entwicklung einer dramatischen Handlung verlangen. Wenn nun vollends der Faden einer einheitlichen Handlung gänzlich fehlt und das historische Drama sich in ein Schattenspiel lebender Bilder von losem Zusammenhang auflöst, wie in den meisten, namentlich englischen Geschichtsdramen Shakespeare's, so geht, es mag auch noch so viel Detailschönheit übrig bleiben, der mächtigste Reiz aller dramatischen Kunst verloren.

Man kann es vollkommen zu schätzen wissen, welchen Werth es für das englische Volk hat, in dem Shakespeareschen Dramencyclus eine Art von nationaler Epopöe zu besitzen: man kann noch höher den unverwüstlichen und mächtigen Zauber schätzen, den Shakespeare's wunderbare Dichtersprache über jeden Gegenstand zu verbreiten weiß; es kommt uns auch keineswegs in den Sinn, an diese englischen Historien den fertigen Maßstab eines bestimmten ästhetischen Begriffs von Drama anzulegen, da wir vielmehr ganz dem Satz huldigen: tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux; allein darum handelt es sich eben, ob diese Historien, wenn man von der glänzenden Ausnahme, die hierin Richard III. bildet, absieht, noch die Spannung und das Interesse in ihrem Hauptinhalt darbieten, ohne

welche wir uns keine äſthetiſche Wirkung denken können. Man kann den König Johann, Richard II., die beiden Lancaſter'ſchen Trilogien wiederholt und oft geleſen haben, man wird eine Menge bedeutender Einzelerinnerungen bewahren, aber man findet es ſchwer anzugeben, was man eigentlich geleſen oder gehört hat; man fühlt ſich immer wieder verſucht, ſich aus Geſchichtsbüchern noch beſſer zu orientiren und einigen Ueberblick zu gewinnen. Die ſicherſte praktiſche Probe für die Schönheit eines poetiſchen Werks, daß, wenn man damit zu Ende iſt, man Luſt hat, gleich wieder vorn anzufangen, beſtehen gerade dieſe engliſchen Hiſtorien am wenigſten, und wenn Heinrich IV. vielleicht noch eine Ausnahme macht, ſo verdankt er es gerade ſeinen nichthiſtoriſchen Einlagen.

Je weniger aber eben dieſe hiſtoriſchen Dramen den unbefangenen Leſer zu einem reinen Genuß kommen laſſen, deſto mehr ſind die Kunſtkritiker und Erklärer mit hiſtoriſch-politiſchen, äſthetiſchen und philoſophiſchen Betrachtungen darüber bei der Hand. Wir werden über das Weſen des mittelalterlichen, des engliſchen Feudalſtaats, über die geſchichtliche Bedeutung jener Kämpfe der beiden Roſen, über den tieferen Zuſammenhang des geſammten Dramencyclus belehrt, und Alles, was ſich darüber Bedeutendes und Geiſtreiches ſagen läßt, ſollen wir dann auch in den Shakeſpeareſchen Stücken finden oder hinzudenken. Dieſe leidige Manier führt von der Region, in der das Schöne zu ſuchen iſt, ganz ab, und wir haben alle Reflexionen, die ſich nur an

den geschichtlichen Stoff halten und eben so gut auch zu Holinsheds Chronik oder einem beliebigen Geschichtscompendium passen würden, ganz bei Seite zu lassen. Es handelt sich darum, was Shakespeare, der Dichter, uns vorführt, nicht was sich noch Alles bei solchen Dingen denken läßt. Der Dichter aber scheint uns an das Wesen des englischen Feudalstaats sehr wenig gedacht zu haben und gibt uns jedenfalls nur ein höchst mangelhaftes Bild davon.

Wir haben oben zu zeigen gesucht, daß Shakespeare in seinen dramatischen Werken die Wirkung auf einen ganz bestimmten Hörerkreis, auf die männliche aristokratische Jugend im Auge gehabt habe; und dieser Gesichtspunkt scheint uns auch auf die englischen Historien unseres Dichters ein neues Licht zu werfen. Th. Nash erzählt ausdrücklich, Shakespeare sei durch seinen Freund, den Grafen Southampton, zur dramatischen Behandlung der englischen Geschichte bestimmt worden, und wenn dieß auch nicht der Fall gewesen wäre, so entsprach es der Natur des ganzen Verhältnisses, daß ihm der Kreis dieser jungen vornehmen Freunde und Gönner dabei vor der Seele stand. Diese englischen Geschichtsdramen erscheinen uns im Großen als eine zusammenhängende Bildergallerie aus dem Leben der Könige und großen Barone von England, vorgeführt einem gleichfalls zu hoher Stellung im Staat und in der Gesellschaft berufenen Kreise edler und hochstrebender Jünglinge. Diese Douglas, Mortimer, Bolingbroke, Buckingham, Warwick, Talbot, Salisbury waren nicht mehr und nicht weniger als die jungen Lords Pembroke,

Southampton, Rutland u. ſ. w., ja von den Königen und Prinzen ſelbſt fühlten ſich dieſe nicht durch eine Kluft getrennt, wie der niedriger geborene.

Die engliſche Geſchichte jenes Zeitalters von König Johann bis zu Heinrich VIII., die Shakeſpeare in ſeinen Dichtungen umfaßt, enthält noch eine große Menge wichtiger Dinge, die unſerem Dichter ganz fern lagen. Sie zeigt uns, wie die Normannen und Engländer, die unter König Johann noch zwei ganz getrennte und feindliche Völker waren, zu Einer Nation zuſammenwachſen, wie von der Magna Charta aus die Grundlagen der bürgerlichen Freiheit ſich ſtetig fortentwickeln, wie neben dem Adel ſich eine durch Gewerbe und Handel aufblühende Mittelklaſſe bildet und in einem ſelbſtſtändigen Gemeindeleben zur corporativen Freiheit und Macht im Staate gelangt, wie eben auf dieſes bürgerliche Element geſtützt die Tudors die Macht der Großen niederwerfen, wie in England zuerſt die militäriſche Bedeutung des Ritterthums durch disciplinirte Söldner vernichtet wird, wie die durch ſolche Söldner ausgefochtenen Kriege der beiden Roſen dem Aufkommen der Städte und des Bürgerthums günſtig werden konnten, wie hier auch auf kirchlichem Boden die erſte und ſtetig fortwirkende Reaktion gegen die alten Formen Platz griff.

Alles das lag ganz außerhalb des Geſichtskreiſes unſeres Dichters. Jenes Bürgerthum, die ſtädtiſchen Corporationen, die Mittelklaſſen, deren allmähliges Emporkommen der Hauptgegenſtand des von ihm behandelten Zeitalters iſt, waren ja

eben seine erbitterten Verfolger, die Verächter seiner Kunst, die blinden Eiferer gegen alles das, was ihm erlaubt, menschenwürdig und lebenschmückend schien. Wo er einen Bürgermeister von London auftreten läßt, gibt er ihm sicher eine verächtliche Rolle. Seine ganze Stellung, die Macht der Verhältnisse wies ihn auf eine aristokratische Geschichtsanschauung hin. Er führte seinen jungen vornehmen Freunden die Thaten und Schicksale der Großen ihres Volkes vor; er that es in der würdigsten Weise, mit einer sittlich patriotischen Tendenz; er nannte das Gute und Schlechte bei seinem Namen; er wollte in seinen Hörern den Sinn für das Edle und Große, für männliches Wesen und Selbstbeherrschung, für das Gebot von Recht und Ehre wecken und pflegen; das Princip der Legitimität, ein für die aristokratische Anschauung besonders hervortretender Begriff, ist der leitende Gesichtspunkt, der die Dramenreihe von Richard II. bis zu Richard III. zu einem Ganzen verknüpft; er zeigt das Walten einer höheren Gerechtigkeit in den Schicksalen der Großen, eine großartige Verkettung von Schuld und Strafe. Dabei tritt die pragmatisch-verständige Seite in der Geschichtsdarstellung sehr zurück. Die Ereignisse werden als etwas durch die Chronik einfach schon Gegebenes ohne weitere innere Begründung hingenommen; von der Macht und Wirkung bestimmter gesellschaftlicher Zustände ist niemals die Rede. Von der Kriegführung jener Zeiten hat der Dichter eine kindlich heroische Vorstellung; die Percy's, Talbots, Cliffords, Suffolks spielen eine Rolle wie Achill, Hector, Ajax oder wie die Paladine

Karls des Großen. Daß die Schlachten bei Poitiers, Agincourt, St. Albans, Bosworth durch die engliſchen Bogenſchützen und das Fußvolk entſchieden wurden, ſcheint der Dichter kaum zu wiſſen.

Wenn man ſich dieſen Hörerkreis vergegenwärtigt, ſo wird man auch um ſo lebhafter die Wirkung empfinden, die die Darſtellung von Heinrichs V. Jugendleben und die Falſtaffſcenen machen mußten. In ſolcher Geſellſchaft mochten die jungen Freunde und der Dichter nur allzu gut bekannt ſein, und es wäre wohl denkbar, daß der Dichter bei der Zeichnung des Prinzen auch wieder jenen Grafen Southampton vor Augen hatte, der bei großen Anlagen und Lebensplanen ein zügelloſes Leben in niederen Kreiſen führte, und daß er dieſem in der idealen Geſtalt des zum König gewordenen Prinzen ein leuchtendes Vorbild für ſeine Zukunft zeichnen wollte. Ueberhaupt finden wir es ſehr wahrſcheinlich, daß viele der Shakeſpeare'ſchen Dramen ganz voll ſind von perſönlichen Beziehungen und Anſpielungen, die für uns verloren ſind. Wenn die Freunde des Dichters, die hohen Beſchützer ſeiner Bühne ihren Platz unmittelbar auf dem Bühnenraum hatten und man ſich täglich faſt körperlich berührte, wenn ſo der wichtigſte Theil des Publikums eine unter ſich zuſammenhängende und dem Bühnenperſonal perſönlich befreundete Coterie bildete, ſo war der Anlaß ſo nahe und die Ausführung ſo leicht, ſich unter allen möglichen Geſtalten, in Scherz und Ernſt, dem größeren Publikum unbemerkt, zu unterhalten.

Auch der erste Akt in Richard II., dessen Beziehungen zum Folgenden so wenig klar hervortreten, wird verständlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, welches Interesse schon an und für sich ein in Gegenwart des Königs auszufechtender Ehrenhandel von zwei großen Baronen gerade für dieses Publikum haben mußte. Ueberhaupt wird unter diesem Gesichtspunkt die eigenthümliche, den dramatischen Forderungen in so Vielem nicht entsprechende Form dieser englischen Historien begreiflicher; es ist ein Cyclus vaterländischer Charakterbilder in scenischer Form.

Die einzelnen Stücke sind von sehr ungleicher Wirkung. Ein eigentliches, aus sich verständliches und in sich abgeschlossenes Drama ist nur Richard III. Den größten und unverwüstlichen Reiz wird immer Heinrich IV. behaupten mit den Gestalten des Prinzen, Percy's, Falstaffs; wir vergessen darüber gern, daß sich die Handlung etwas schleppend ohne scharfe Einschnitte durch zwei Theile und zehn Akte hinzieht und durch die wiederholten Verschwörungen an Einfachheit leidet. In Heinrich V. können wir den Engländern gerne die volle Trunkenheit in einem nationalen und patriotischen Hochgefühl gönnen. Heinrich VI. hat am meisten den Charakter einer Reihe von wirksamen lebenden Bildern, welche uns zusammen wie ein dramatisirtes Epos ein großartiges und furchtbares Zeitalter vergegenwärtigen, wobei man die sonstigen Regeln der dramatischen Kunst vergessen muß und kann. Bei Richard II. muß schon die Kunst der Ausleger etwas aushelfen, um deutlich zu machen, was der Dichter

eigentlich im Ganzen gewollt hat. Unser Interesse für den König beginnt im Grunde erst, nachdem er abgesetzt und gefangen ist. Die vorausgehende Handlung ist nicht in sich spannend und bedeutend genug, man begreift nur, daß die Vorgänge zum Sturz des Königs führen konnten, aber dieser erfolgt am Ende doch zufällig und unmotivirt.

Von König Johann wissen wir nicht so viel Gutes zu sagen, als die Ausleger uns glauben machen wollen. Der Krieg mit Frankreich, die Aussöhnung, der neue Krieg, die wechselnde Stellung des päpstlichen Legaten, der Aufstand im Innern folgen einander wie äußere Thatsachen, die wir ohne eigentliches Verständniß des Zusammenhangs an uns vorübergehen lassen müssen. Kein Theil kommt zur vollen spannenden Entwicklung; auch das Verhältniß zum päpstlichen Stuhl, das die Ausleger zum Schwerpunkt des Stücks machen wollen, tritt nicht klar und wirksam heraus. Der Charakter des Königs ist weder scharf gezeichnet, noch in irgend einer Weise anziehend; auch der König von Frankreich, der Dauphin, der Erzherzog sind nur wenig modellirte Figuren. Zuletzt liegt der Reiz nur in den Nebendingen, der Ornamentik, in Constanzens Mutterschmerz, in der Scene von Hubert und Arthur, in der Gestalt des Bastards, der sich vom kecken Naturburschen zum Patrioten und Helden entwickelt.

Den eigenthümlichsten und fremdartigsten Eindruck macht Heinrich VIII. In keinem Shakespeare'schen Stück ist so viel pragmatischer Sinn, eine so sorgfältige Motivirung des Ein-

zelnen; vielleicht ist auch in keinem so viel zwischen den Zeilen zu lesen. Aber auch in keinem übertritt der Dichter den sonst eingehaltenen Standpunkt sittlicher Hoheit so wie hier. Der Stoff lag der Gegenwart noch zu nahe. Heinrich VIII. war Elisabeths Vater, König Jakobs Großoheim. Ihn als das, war er war, als Tyrannen darzustellen, war nicht gestattet; dann mußte der Dichter aber die Hand von der Aufgabe lassen. Uns alle Gewaltthätigkeiten, die Verstoßung der edlen Königin, die Verurtheilung Buckinghams vorzuführen und dann das Stück mit dem neuen Beilager des Sultans, mit Kindstaufe und der Weissagung auf Elisabeth und Jakob abzuschließen, erregt in uns einen Mißklang, für dessen Ausgleichung keine Kunst der Deutung zureicht, und stimmt schlecht zu der poetischen Gerechtigkeit, an die uns der Dichter selbst gewöhnt hat.

Wenn Richard III. trotz dieser Form zu einer wahren und machtvollen Tragödie heranwuchs, so half dazu schon der Stoff selbst; denn auch in der Geschichte bildet die kurze Regierung dieses Fürsten den Abschluß langer Kämpfe und Wirren und hat einen rapiden, an tragischem Stoff reichen Verlauf. Der Dichter hat der Einheit, welche der historische Stoff von selbst darbot, sogar geschadet, indem er ohne Noth den Beginn der Handlung an den Tod Heinrichs VI. anreiht, und Eduard IV., der von da an noch eilf Jahre mächtig und glänzend regierte, als einen von Anfang an hinsiechenden und für sich bedeutungslosen Herrscher darstellt. Auch sonst erregt die Handlung von der pragmatischen Seite manches

Bedenken, und man wundert ſich, daß ſie von der Geſchichte auch in Dingen abweicht, die der dramatiſchen Behandlung ganz entgegenzukommen ſcheinen. So hatte Richard einen einzigen Sohn, den er mit der jungen Eliſabeth vermählen wollte, und der bald darauf an einer Krankheit ſtarb. Die Tödtung ſeiner Neffen hatte dadurch ein natürlicheres Motiv. Nach Shakeſpeare handelt er bei größtem Verſtande doch wie ein Unſinniger; er rottet das geſammte Yorkſche Haus, für das er ſein ganzes Leben lang gekämpft hat, aus, und macht ſeinen Gegner, den Erben der Lancaſter'ſchen Anſprüche, zum natürlichen Thronfolger. Wenigſtens läßt Shakeſpeare dieſe naheliegende Seite der Sache ganz im Dunkeln. Man ſieht auch nicht, auf wen oder was er denn ſeine Macht eigentlich ſtützen will, wenn er blind nach allen Seiten wüthet. Einen ſo mächtigen Anhänger, wie Buckingham, mußte Richard entweder ſchonend behandeln und beſchwichtigen oder vernichten; er durfte ihn aber nicht, wie es geſchieht, durch plumpe Beleidigung zum Abfall reizen. Der geſchichtliche Thatbeſtand iſt hier viel natürlicher. Das Auffallendſte und Unbegreiflichſte bleibt immer die doch mit ſichtlicher Kunſt und Sorgfalt ausgeführte Werbeſcene um Anna. Man ſollte denken, es wäre ſchon ſtark genug, daß dieſe Prinzeſſin überhaupt dem Feind ihres Hauſes, dem Mörder ihres Gatten und Schwiegervaters die Hand reicht, und es wäre faſt ſchon zu viel, wenn dieſer ſeinen Zweck bei ihr ſchon in einer einzigen Unterredung erreichte; daß nun aber hiezu der Moment gewählt wird, da der von ihm ermordete König zu

Grab getragen wird, daß er mit gezogenem Schwert die Träger nöthigt, die Bahre niederzulegen, und nun auf der Straße unter Siſtirung des Leichenzuges die Hand der leidtragenden Tochter erobert, erſcheint uns als ein Uebermaß, das ans Unſinnige und Mährchenhafte grenzt. So ſchamlos konnte die öffentliche und kirchliche Sitte überhaupt nicht verletzt werden. Man möchte glauben, Shakeſpeare habe einen Vorgänger, der ſchon daſſelbe Thema behandelt hatte, noch überbieten wollen, oder es habe eine Wette gegolten, ein unlösbar ſcheinendes Problem zu löſen. Die Schwierigkeiten ſind wie abſichtlich ins Maßloſe geſteigert, etwa wie Sigfried beim Wettlauf mit andern noch einen ſchwerbewaffneten Mann auf die Schultern nimmt und dennoch ſiegt.

Mit noch größerer Kunſt und Sorgfalt finden wir die zweite Werbeſcene um Eliſabeths Tochter ausgeführt. Der Dialog iſt hier mit allem Aufgebot von Geiſt und Beredſamkeit erſonnen und geſchmückt, und erſcheint in Gedanken und Sprache ſo vollendet, wie wir es bei Shakeſpeare ſelbſt nur ſelten treffen. Auch wird uns nicht das Unnatürliche eines ſofortigen und unbedingten Erfolgs angeſonnen; vielmehr gibt Eliſabeth nur ſcheinbar und aus Klugheit nach. Allein die Scene iſt von ungewöhnlicher Länge und es bleibt immerhin ſtörend, daß ſo zwei ganz ähnliche Vorgänge und Motive, wie die Werbung des Mörders um die nächſte Angehörige des Ermordeten im gleichen Stücke wiederkehren.

VIII.

Zu den Dramen über Stoffe des classischen Alterthums.

Die Römerdramen unterscheiden sich von den englischen Historien und den meisten freien Tragödien im Allgemeinen vortheilhaft durch die Verständlichkeit und den Zusammenhang der Handlung. Plutarch gehört zwar schon zu den trüberen und abgeleiteteren Quellen des Alterthums, aber er ist doch immer noch ein Classiker, ein Hellene. Gesunder Menschenverstand und ein natürlicher Pragmatismus des Erzählten verstand sich da von selbst, und der Dichter konnte an seiner Hand nicht, wie an der seiner mittelalterlichen Novellen und Chroniken ins Romanhafte geführt werden. Da Shakespeare ohne classische Bildung war, so bleibt es immer bewundernswerth, mit wie viel Takt und Sicherheit er sich auf dem fremden Gebiet bewegt. Uebertrieben freilich finden wir's, wenn man die Schilderung des Römerthums eine vollendete nennt und in Julius Cäsar die römische Toga rauschen zu hören glaubt. Goethe meint dagegen, diese Römer erscheinen ihm wie eingefleischte Engländer, aber sie seien freilich dabei ächte Menschen, denen am Ende auch die römische Toga zu Gesicht stehen müsse.

In dem letzteren liegt wohl der eigentliche Kern der Sache. Genauer angesehen haben die Helden der Shakespeareschen Geschichtsdramen weder ein historisches noch ein nationales Colorit. Die Engländer unter König Johann

ſind bei ihm die gleichen wie unter Richard III.; auf Verſchiedenheit der Sitte, der geſellſchaftlichen Zuſtände achtet er nicht. Nur Heinrich VIII., der, ſo ſehr er die Zuſammenhangsloſigkeit der andern Geſchichtsdramen theilt, ja überbietet, in Beziehung auf die Motivirung den durch Welterfahrung gereifteren Dichter des mittlern Mannesalters deutlich erkennen läßt, zeigt auch in dieſen Dingen eine abweichende Färbung. Auch die römiſchen Helden denken und ſprechen im Grunde ganz wie die engliſchen Fürſten und Barone. Shakeſpeare zeigt im einen wie im andern Fall den handelnden, durch die allen gemeinſamen Antriebe und Leidenſchaften bewegten Menſchen. Dagegen weiß der Dichter ſeinen Stücken und Perſonen eine ſehr wirkſame geographiſche Nuancirung zu geben; ſeine Phantaſie nahm, wenn er ſich in ein beſtimmtes Land dachte, eine gewiſſe Färbung an, die ſich dann allem Einzelnen mittheilte. So fühlen wir in Macbeth, Hamlet, Lear durch das ganze Stück eine ſcharfe, nordiſche Luft ſtreichen, während man in Romeo, im Kaufmann von Venedig gleich vornherein des Südens Wärme empfindet. Eine ſolche locale Färbung, einen etwas wärmeren Ton ſcheinen auch dieſe Römerdramen zu haben, ſofern den Dichter eine Art von ſpecifiſchem Klang der Empfindung anwandelte, wenn er ſich an die Ufer des Nil oder in das alte Rom hindachte, aber von antiker Sitte, Denkweiſe, Lebensanſchauung iſt nicht viel zu bemerken. Wir meinen damit keineswegs, daß in Julius Cäſar die Thurmuhr ſchlägt, in Coriolan die Trommel

gerührt wird und derlei Dinge, sondern mehr mancherlei innere Widersprüche.

Coriolan ist eine auf dem Boden alter Republiken nicht denkbare Gestalt. So colossal hebt sich in einem städtischen Gemeinwesen überhaupt der Einzelne nicht aus der Menge heraus; seine Tapferkeit und Stärke gleicht der eines nordischen Recken, eines Sigfried, Roland oder Simson, ist aber bei republikanischen Bürgerheeren von ziemlich gleicher Bewaffnung nicht begreiflich. Wenn er den in ihre Stadt zurückfliehenden Volskern allein nachfolgt, die Stadtthore hinter ihm geschlossen werden und er nach längerer Zeit, zwar verwundet, aber nach Erlegung zahlreicher Feinde sich durch das geschlossene Thor wieder den Weg bahnt, so fühlt man sich versucht, an die Erzählungen von Münchhausen zu denken.

Coriolan verräth sich durch den gebändigten Titanenstil, den Glanz der Bilder, den Reichthum an Sentenzen und schönen Stellen als ein Werk des fertigen Meisters. Wenn man ihn aber als historisches Drama, ja als Muster dieser Gattung preisen will, so ist dieß eine große Täuschung. Denn die Handlung des Stücks ist näher angesehen nichts als eine zusammenhängende Reihe von Undenkbarkeiten. Man muthet Shakespeare noch nicht zu, Niebuhr und Mommsen gelesen zu haben, wenn man erwartet, er müsse sich von dem Verhältniß zwischen dem Adel und Volk im alten Rom irgend eine vollziehbare Vorstellung gemacht haben. Die Stellung jedes Theils mußte doch irgend ein Fundament

haben, sei es welches es wolle. Der Adel mußte seine kleine Zahl irgendwie, sei es durch Reichthum, durch Clientel, durch Vorrechte, oder wie sonst ausgleichen und reale Widerstandskräfte gegen die Menge haben. Man sieht aber lediglich Nichts, was Coriolan und die andern Patricier hinter sich haben, um so aufzutreten, wie es der Fall ist. Wenn nach der Voraussetzung des Dichters das Volk bereits die Macht errungen hatte, jeden Patricier wegen Mißachtung der Volksrechte vor sein Forum zu ziehen und mit Tod oder Verbannung und Vermögensverlust zu bestrafen, und der Adel sich dieß einfach gefallen lassen mußte, dann war es eben überhaupt zur Herrschaft im Staate gelangt. Dann konnte aber Coriolan das Volk nicht mehr in öffentlicher Versammlung gemeines Hundepack schelten, an dessen Gunst ihm so wenig liege, als an dem Aas, das die Luft verpestet; dann durfte er den Hungernden nicht zurufen: hängt euch, dann konnte nicht bei jedem Anlaß von ihrem knoblauchstinkenden Athem und ihren schmierigen Mützen die Rede sein. Er hatte nichts hinter sich als seine starke Faust und seine eisenfresserischen Reden; als ihn das Volk verbannt, wird von einem Widerstand und der Möglichkeit eines solchen nicht einmal gesprochen, sondern er nimmt Abschied von den Seinigen und geht fort. Daß dann die Volsker ihren Todfeind friedlich bei sich aufnehmen, mögen wir noch hinnehmen, daß sie ihn aber an die Spitze ihres Heeres und Staates stellen, und, als Rom wehrlos in ihre Hand gegeben war, auf seinen Befehl, nachdem die Bitten von Weibern seinen

Sinn umgewandelt haben, wieder unverrichteter Dinge heimziehen, bleibt ganz unbegreiflich und Shakespeare verschmäht es auch nur von der schwachen Motivirung, die er bei Plutarch, seiner Quelle, angedeutet findet, Gebrauch zu machen. Shakespeare durfte erfinden und ergänzen, was er wollte, und von einer Forderung historischer Treue und Wahrheit soll gar keine Rede sein; aber eine feste Unterlage denkbarer gesellschaftlicher und staatlicher Zustände, von welcher die Handlung sich abhebt, muß da sein, wenn man das Wort historisches Drama überhaupt in den Mund nehmen will, und der Dichter muß dieselbe entlehnen oder erfinden. Man kann einen Prospero und Oberon in die Luft stellen, auch zur Noth einen König Lear und Cymbelin, aber nicht einen Cajus Marcius Coriolanus, oder den römischen Triumvir Mark Anton.

Julius Cäsar ist das vollendetste unter den Römerdramen und steht überhaupt den höchsten Leistungen des Dichters nahe. Es ist nicht nur sehr reich an schönem Detail, sondern hat auch eine wohlgefügte, durchaus verständliche Handlung. Nur wenige Partien verrathen es, daß sich der Dichter doch mit einiger Unsicherheit auf dem antiken Boden bewegt. So wenn gleich in der ersten Scene ein Volkstribun römische Bürger nach Hause gehen heißt und sie fragt, ob sie nicht wissen, daß es einem Handwerksmanne verboten sei, sich an einem Werktage ohne Zeichen seiner Handthierung auf der Straße sehen zu lassen. Ein solches Polizeigesetz ist natürlich undenkbar in Republiken des Alterthums; ebenso daß Cicero

in einer Volksverſammlung griechiſch geredet haben ſoll. Die Zeichnung von Cäſar ſelbſt kann zum Beweiſe dienen, daß es eine, wenn nicht unlösbare, doch ungelöste Aufgabe iſt, welthiſtoriſche Perſönlichkeiten auf die Bühne zu bringen. Große geſchichtliche Thaten ſetzen voraus, daß man in ſchwierigen Lagen unter mancherlei möglichen und plauſiblen Entſchlüſſen, unbeirrt durch verworrene Rathſchläge, mit raſchem und ſicherem Takt denjenigen wählt und zur Ausführung bringt, der den Zwecken, die man verfolgt, am meiſten und ſicherſten dient. Das läßt ſich aber nicht wohl dramatiſch behandeln, ſchon weil es ein zu großes realiſtiſches Detail erfordert und der Dichter die Gattung von Verſtand, die dazu nöthig wäre, nicht leicht haben kann, da er ſonſt ſchwerlich ein Dichter geworden wäre. So werden denn die großen Männer im Drama gewöhnlich nur dadurch gezeichnet, daß ſie große Worte im Munde führen. Dieſe klingen dann aber leicht prahleriſch und thraſoniſch, und das trifft namentlich auch bei Shakeſpeares Cäſar zu.

Schon daß er von ſich ſelbſt ſo viel in der dritten Perſon redet: Cäſar geht heut nicht aus u. ſ. w., klingt uns widerlich; ebenſo wenn er meint, es wäre erniedrigend für ihn, dem Senat ſagen zu laſſen, Cäſar könne nicht kommen; Decius ſoll einfach melden: Cäſar wolle nicht. Einem römiſchen Senator, der ihn um Begnadigung ſeines Bruders bittet, konnte er nicht im Senat drohen, ihn „wie einen Hund wegzuſtoßen;“ als ein Anderer auf dieſe ſchon abgelehnte Bitte wieder zurückkam, konnte Cäſar nicht ant-

worten: erzittert der Olymp? Hätte der Dichter auch nur ein Kapitel aus Cäſars Commentarien gekannt, er würde ihm nicht ſo plumpe, großſprecheriſche Worte in den Mund gelegt haben.

Wir finden es begreiflich, daß zwei wirklich große Männer, Friedrich und Napoleon, Shakeſpeares hiſtoriſche Stücke nicht liebten; ſie wußten wohl zu gut, daß man große Siege nicht auf die Weiſe erficht, wie Heinrich V. den von Agincourt, und daß große Männer nicht ſo handeln und reden, wie Cäſar, Antonius, Coriolan. Ferner will es zu der Bildung und Sitte jenes Zeitalters nicht paſſen, wenn die feindlichen Feldherrn vor der Schlacht noch perſönlich zuſammentreffen, nur um ſich, den homeriſchen Helden gleich, noch vorher gegenſeitig zu bedrohen und auszuſchimpfen. In der berühmten Zankſcene endlich zwiſchen Brutus und Caſſius haben wir das Gefühl, daß die Vorwürfe zu weit gehen, um einer alsbaldigen Wiederverſöhnung Platz zu laſſen. Wenn ein Freund dem andern niedrige Geſinnungen, gemeine Handlungen vorgeworfen und ihn mit Züchtigung bedroht hat, ſo läßt ſich das nicht gleich wieder wie mit einem Schwamm auslöſchen und durch die Entſchuldigung gutmachen, man ſei wegen einer traurigen Familiennachricht in übler Stimmung geweſen. Auch hier reißt den Dichter, wenn er ins Detail verſenkt iſt, die dem augenblicklichen Zweck entſprechende Gefühlsſtrömung, das Beſtreben, jede Situation und jeden Theil derſelben zum vollſten Ausdruck zu bringen, über die richtige Linie hinaus.

Antonius und Cleopatra theilt mit Coriolan die Vorzüge der glänzenden Form, hat aber auch als geſchichtliches Drama betrachtet, ähnliche Mängel. Plutarch, dem der Dichter folgt, iſt höchſt ungleich in ſeinen Lebensbildern, je nach dem Werth der Quellen, die er benützt. Im Leben des Antonius gibt er einen maſſenhaften aber verworrenen Notizen- und Anekdotenkram, bei welchem die Hauptſachen völlig im Dunkeln bleiben. Shakeſpeare folgt ihm darin ohne die Kritik und Sichtung zu üben, die ſchon vom dramatiſchen Geſichtspunkt aus geboten geweſen wäre. Er unterläßt es, die Situation, in der ſich Antonius als der Herr des Oſtens der römiſchen Welt befand, ſeine Stellung zu Oktavian in einfachen und großen Zügen hinzuſtellen. Dafür zieht er all das umfängliche und verwirrende Material, die Verhältniſſe zu Lepidus, Sextus Pompejus, den Partherkrieg und eine Menge Nebenfiguren herein, ſo daß gar keine klare, einfache und ſpannende Entwicklung der Handlung entſtehen kann. Es geſchieht viel zu viel in dem Stück und das Große hebt ſich von dem Kleinen und Nebenſächlichen gar nicht gehörig ab. Wer nicht von anderer Seite etwas orientirt iſt, muß ganz den Faden verlieren. Die Schlacht bei Aktium, die größte, welche das Alterthum kennt, ein Markſtein der Geſchichte und der Wendepunkt in Mark Antons Schickſal, tritt nicht viel mehr als hundert andere Dinge hervor und hinter dem Nachſpiel des Kampfes um Alexandria ganz zurück. Alles ſchiebt ſich in kleinen Stößen, von denen keiner zum vollen, unſer Intereſſe feſſelnden Ausdruck

gelangt, vorwärts. Die viel gepriesene Scene auf den Schiffen des Pompejus gehört eigentlich gar nicht zur Sache und steht schon in dieser Beziehung hinter dem Gastmahl der Wallensteinischen Generale zurück, zu dem man sie gerne in Parallele setzt. Die Händel und Ausgleiche mit Cäsar wechseln so unvermittelt hin und her, daß man an den Spruch erinnert wird: Pack schlägt sich, Pack verträgt sich, und daß der schließliche Bruch auch nur zufällig erscheint.

Unter dieser Ueberladung des Stücks mit großer und kleiner Handlung leidet dann aber auch die Charakteristik. Die äußere und innere Motivirung vermag dem raschen Wechsel der Begebenheiten nicht zu folgen. Vieles wird nur ganz kurz in die dramatische Form transponirt und bleibt fast unverständlich. Die Art, wie Antonius trotz aller Vorstellungen und Gegengründe darauf beharrt, bei Aktium den Hauptkampf zur See zu führen, erscheint wie kindischer Eigensinn; daß er sodann gleich beim Beginn der Schlacht, als er Cleopatra wegeilen sah, flieht und zwar bis nach Aegypten, die Flotte und das gewaltige Landheer sich selbst überlassend, ist uns völlig unbegreiflich; daß er nach der vollständigsten Niederlage Cäsar noch zum Zweikampf herausfordert, ist lächerlich und unrömisch; daß er, ganz auf die Gnade seines Gegners angewiesen, wieder dessen Abgesandten peitschen läßt, weil er der Cleopatra die Hand küßt, ist eine Despotenlaune, die unter diesen Umständen an Wahnsinn grenzt. Ueberhaupt aber fehlt dem Bilde des Antonius die nöthige Kraft und Größe; man begreift nicht,

wie er zum Herrn des halben Erdkreiſes geworden iſt; all ſein Thun erſcheint zerfahren und haltungslos mit ſtoßweiſen Anläufen, ſich zu ermannen; der große Mann wird eigentlich, als in die Vorperiode des Stücks fallend, vorausgeſetzt.

Der maſſenhafte Stoff macht es auch, daß ſo viele Träger ſonſt berühmter geſchichtlicher Namen wie Pompejus, Mäcenas, Agrippa, Lepidus, Domitius wie bloße Statiſten an uns vorübergleiten. Nicht einmal Oktavian iſt deutlich genug herausgezeichnet.

Und doch trotz aller dieſer Mängel iſt ein ſolcher Glanz der Diktion und Darſtellung über das Stück hingegoſſen; wir fühlen uns ſo lebhaft bald in das Element großartiger Welthändel, bald in die Zaubergärten der Schlange am alten Nil verſetzt, daß das Gefühl der Beunruhigung, mit welchem wir dem Gang der Handlung folgen, doch immer von großen Bildern der Phantaſie begleitet bleibt.

Auch für die Römerdramen ſcheint uns die obige Vorausſetzung, daß Shakeſpeare in ſeinen hiſtoriſchen Stücken die Wirkung auf junge Männer, die ſich durch Geburt und Talent zu einer großen Stellung in der Welt berufen hielten, im Auge hatte, nicht unfruchtbar zu ſein. Was konnte ihm näher liegen, als ihnen neben den Bildern der eigenen Vorfahren die Geſtalten des alten Roms vorzuführen? Und ſelbſt die Wahl der Stoffe und deren Behandlung wird unter dieſem Geſichtspunkt verſtändlicher. Vom Grafen Southampton wiſſen wir, wenn er anders der „Erzeuger", oder Empfänger der Sonette war, daß man den Uebermuth der

Jugend, sein adelig keckes Treiben an ihm tadelte; oft genug mahnt ihn der Dichter, sich aus den Schlingen, in welchen schöne Frauen ihn gefangen hielten, loszumachen; durch seinen nahen Antheil an der Verschwörung und dem Aufstand des Grafen Essex kam er an die Schwelle des Schaffots. Man könnte glauben, die drei Römerdramen seien wie für ihn geschrieben. Coriolan konnte ihn lehren, daß jene adelige Keckheit, jener trotzige Uebermuth bei aller sonstigen Auszeichnung zum Verderben führen; Antonius und Cleopatra, daß auch ein hochbegabter Mann, wenn er sich den buhlerischen Künsten verführerischer Frauen nicht zu entziehen vermag, dem weit geringeren Nebenbuhler erliegen muß; Julius Cäsar, daß ein ohne Erwägung der allgemeinen Zustände eines Staats, wenn auch aus edeln Motiven begonnenes Unternehmen gegen die bestehenden Gewalten seinen Urhebern wie dem Gemeinwesen verderblich wird. Wir müssen zwar eine so specielle und persönliche Beziehung dieser Dramen schon aus dem Grunde selbst ablehnen, weil Southampton zu der Zeit, da sie verfaßt wurden, schon längst ins öffentliche Leben eingetreten war und seine Abende schwerlich mehr im Theater zubrachte. Allein gleichwohl konnten diese und ähnliche Wahrnehmungen in dem Kreise seiner aristokratischen Gönner für den Dichter der Anlaß geworden sein, aus der Fülle von dramatischem Stoff, welche ihm Plutarchs Biographien bieten konnten, gerade diese herauszuwählen, und jene Verirrungen, die in den drei Dramen behandelt werden, sind ihrer Natur nach unter vornehmen und hochstrebenden

Jünglingen natürlich und verbreitet genug, um die Lehren des Dichters verständlich und wirksam zu machen.

Wir würden es für sehr verkehrt halten, wenn man in dieser paränetischen Tendenz der historischen Stücke, in der Absicht, jungen Männern, die an der Schwelle einer öffentlichen Thätigkeit stehen, bedeutende Gestalten aus dem Buch der Geschichte als Vorbilder und zur Warnung vorzuführen, eine Herabwürdigung seiner Kunst sehen wollte. Dieß fällt nicht unter den Begriff der Tendenzpoesie; ein Lehrer im höheren Sinn des Worts zu sein und „edeln Seelen vorzufühlen," ist ja nur der ächte Beruf des Dichters. Was wir im Einzelnen daran ausgestellt haben, wird unter diesem Gesichtspunkt zugleich verständlicher und bedeutungsloser; es liegt großentheils abseits von dem Hauptziele des Dichters und störte das Publikum, dem der Dichter zunächst schrieb, weit weniger, als den unterrichteten und denkenden Leser künftiger Geschlechter, der einen allgemeinen Maßstab anlegt.

Zu den Römerdramen wäre eigentlich auch Titus Andronicus zu rechnen, doch lassen wir dieses Stück, in welchem das Unnatürliche, Gräßliche und Unmotivirte der Handlung alles Maß überschreitet, hier bei Seite, da es dem Dichter als eine Jugendarbeit, in welcher er noch fremden Spuren nachging, nicht voll angerechnet werden darf. Um so interessanter ist das Stück als Ausgangspunkt von Shakespeares dramatischer Thätigkeit. Er begann mit dem Entsetzlichen und Unglaublichen und verdankte dieser Richtung

ſeine erſten und größten Erfolge. Titus Andronicus blieb immer ein Lieblingsſtück des Publikums. Für die Ausbildung des pragmatiſchen Elements in der geſchichtlichen Handlung fehlten der Anreiz und die äußeren Vorbedingungen; ein Fortſchritt in dieſer Richtung kam nur aus der inneren Reife des Dichters, nicht aus den Forderungen ſeines Publikums; doch leiden einzelne Stücke aus Shakeſpeares reifſter Zeit, hinſichtlich der äußeren Motivirung der Handlung faſt noch an den gleichen Mängeln wie die Dramen ſeiner Jugend.

Timon von Athen und Troilus und Creſſida gehören nicht zu den hiſtoriſchen Stücken und auch unter ſich nicht zuſammen; man kann aber von den Römerdramen aus auf ſie geführt werden, weil ſie, wie dieſe, die Handlung auf den Boden des claſſiſchen Alterthums verſetzen und der Stoff aus den alten Autoren genommen iſt; ſie haben unter ſich das Gemeinſame, daß ſie allein unter Shakeſpeares Werken (wenn man, wie billig, die Comödie der Irrungen und den Sommernachtstraum gar nicht unter dieſen Geſichtspunkt ſtellt) uns in die Welt des Hellenenthums führen, freilich nur um zum Beweis zu dienen, daß ihm dieſes etwas völlig und unbedingt Verſchloſſenes war.

Da im Timon Alcibiades auftritt, ſo fällt die Handlung in die Blüthezeit des atheniſchen Volkslebens, an die Grenze des Perikleiſchen Zeitalters; der Held des Stücks lebte mit Sokrates, Ariſtophanes, Euripides in Einer Stadt zuſammen. Bei Shakeſpeare iſt gar kein Bewußtſein dieſes oder überhaupt irgend eines beſtimmten Zeitalters zu be-

merken; die helleniſche und athenienſiſche Atmoſphäre fehlt dem Stück von Grund aus; der Name Athen iſt etwas rein Zufälliges. Der Dichter hätte aber dieſen vielſagenden Ort nicht wählen können, wenn er eine Ahnung davon gehabt hätte, welche Forderungen ſich an dieſes Eine Wort und an das Zeitalter, das er wählte, anknüpfen. In die römiſche Welt hat uns Shakeſpeare mit genialem Takt zu verſetzen gewußt; die griechiſche iſt ihm ſelbſt bis auf die Namen fremd, da er den meiſten Perſonen lateiniſche Namen leiht. Es iſt intereſſant, wie der Dichter hier nur beiläufig und unbewußt verräth, daß ihm das Schönſte und Höchſte, was vor ihm die Welt im Reich der Kunſt, des Wiſſens und des geſellſchaftlichen Lebens hervorgebracht hatte, ſein Leben hindurch fremd geblieben iſt; und man möchte fragen können, was aus dieſem Genius geworden wäre, wenn ihn ſein Lebens- und Bildungsgang auch in die alte Hellenenwelt eingeführt, wenn er ihre alten Dichter, Redner, Geſchichtſchreiber kennen gelernt hätte, wenn Alles das, was wir an ihm noch vermiſſen, was die Ergänzung zu ſeiner Dichtweiſe bildet, in ſo vollendeter Geſtalt ihm vor Augen getreten wäre.

Man fühlt ſich aber eher verſucht zu denken, Shakeſpeare habe grundſätzlich und abſichtlich die Kenntnißnahme von dem helleniſchen Weſen von ſich abgelehnt, und Etwas, wovon er ſah, daß es nicht leicht und obenhin abzumachen ſei, lieber ganz zur Seite gelaſſen. Seine Ueberſetzung des Plutarch enthielt ja neben jedem römiſchen Helden das

Gegenſtück eines griechiſchen; eine einzige hätte hingereicht, ihm den Ausblick in eine neue Welt zu eröffnen. Nirgends iſt bei ihm von Marathon und Salamis, von Ariſtides und Themiſtokles, von Perikles, Epaminondas und Demoſthenes die Rede; auch Alexander kommt nur als leerer Name vor. Von Homer gab es eine engliſche Ueberſetzung, vielleicht auch von den großen dramatiſchen Dichtern. Wenn er nur den Finger geboten hätte, wäre gewiß nicht nur die Hand, ſondern der ganze Menſch ergriffen worden. Da dieß aber nicht nur von Shakeſpeare, ſondern im Weſentlichen auch von den andern engliſchen Bühnendichtern gilt, daß die Stoffe aus der altgriechiſchen Geſchichte nicht üblich waren, ſo müſſen wir hierin einen Mangel oder eine Beſchränkung ſehen, zu deren Beſeitigung Shakeſpeare die Zeit und den äußeren Reiz und Anlaß nicht gefunden hat.

Indem er nun im Timon, einem nicht hiſtoriſchen, ſondern allgemein menſchlichen Stoff, ſo ahnungslos die Zeiten und Orte betritt, an welche ſich für alle Zukunft die höchſten Erinnerungen knüpfen, dabei ſo ganz fremdartige Wege geht, und zufällig und unbewußt das düſterſte Gemälde von Welt und Menſchenhaß auf den Schauplatz des bewegteſten und ſonnigſten Volkslebens verlegt, macht es uns den Eindruck, wie wenn wir einen Gothenkönig das Capitol, einen römiſchen Imperator den Tempel zu Jeruſalem betreten oder den Apoſtel Paulus in den Straßen von Athen und Corinth wandeln ſehen.

Timon von Athen hat mit dem König Lear gemein,

daß ſich tiefe tragiſche Wirkungen an eine Handlung anlehnen, wie wir ſie eigentlich nur in Mährchen und Fabeln für Kinder zu leſen gewöhnt ſind. Timon handelt wie ein Mann, der ſich unter ſein Fenſter ſtellt und all ſein Geld und Gut für die Vorübergehenden auf die Straße wirft, dann aber, wenn ſein Vorrath erſchöpft iſt und er ſelbſt Mangel leidet, von den Leuten auf der Straße Erſatz und Wiederherausgabe verlangt, und als nun dieſe Erwartung nicht eintrifft, darüber den Verſtand und alle Faſſung verliert. Timons Verſchwendung und Freigebigkeit geht bis ins rein Unſinnige, und da der Haushofmeiſter ihm den Stand ſeines Vermögens und die Nothwendigkeit, einzuhalten, oft und klar auseinanderſetzt, ſo begreift man die Handlungsweiſe eines Mannes nicht, den man ſich dazu doch noch als einen um ſein Vaterland hochverdienten Bürger, als tüchtigen Feldherrn und Staatsmann denken ſoll. Man kann ſich für einen ſo kopflos Handelnden nicht ſo weit intereſſiren, als es für die Empfindungen, welche die Tragödie fordert, unerläßlich iſt. Wir haben keine Furcht, das Gleiche zu erleiden, weil wir ſicher ſind, im gleichen Fall anders zu handeln, und bringen es aus demſelben Grund nicht zum Mitleid. Man muß faſt denken, jene Leute, die einem ſolchen Haushälter, nachdem er ſein Gut vergeudet hat, kein Geld leihen wollen, handeln ganz verſtändig. Die Art, wie ſie ſich dabei anſtellen, wie ſie doch nicht einfach ſagen mögen, ſie wollen ihr Geld nicht verlieren, und ſich dann mit allen möglichen Ausflüchten behelfen, hat

eher eine komiſche Wirkung und ließe ſich mit leichten Aenderungen in ein Luſtſpiel übertragen. Dieß mochte wohl Goethe im Sinn gehabt haben, als er den Timon ein komiſches Sujet nannte.

Aber auch das ſpätere Verhalten Timons iſt unverſtändlich. Der Zweck des Dichters muß doch wohl geweſen ſein, darzuſtellen, wie eine edle, hochgeſinnte Natur, voll Wohlwollen und werkthätiger Liebe, ſo bittere Erfahrungen über den Undank und die gemeinen Geſinnungen der Menſchen macht, daß ſie ſich Menſchenhaß aus der Fülle der Liebe trinkt, in die Einſamkeit flieht und zur tiefſten, hoffnungsloſeſten Verachtung von Welt und Menſchen geführt wird, die ohne Verſöhnung abſchließt. Dieß große und ergreifende Thema, an dem ſich auch Schiller verſucht hat, löst uns der Dichter doch nicht in befriedigender Weiſe. Timons Tugendſtolz macht den Eindruck einer maßloſen Ueberhebung; er durfte um der Schmarotzer willen, die er um ſich geſammelt hatte, nicht über alle Leute den Stab brechen; er durfte nicht ſo ohne jeden Funken von Selbſterkenntniß ſein, das, was ihm Flavius und Apemantus ſagen, nicht ſo trotzig abweiſen. Indem dem Schluß jeder verſöhnende Akkord fehlt, ſtehen wir erſchüttert vor dem finſteren Ernſt des Stücks, aber auch zweifelnd und rathlos, was der Dichter damit gewollt, ob er nur geſpielt oder uns wirklich die bitterſte Weltverachtung als das Ergebniß ſeiner Lebenserfahrungen hat vorführen wollen.

In vielen Beziehungen erſcheint das Stück als unfertig.

Was eigentlich die Rolle des Alcibiades bedeuten ſoll, hat noch keiner der Ausleger in befriedigender Weiſe zu ſagen gewußt; auch die eigenthümliche Figur des Apemantus iſt ſchwer zu deuten.

Das Mißverhältniß zwiſchen dem Werth der Fabel eines Dramas und ſeinem inneren Gehalt iſt bei keinem Shakeſpeareſchen Stück ſo groß, wie im Timon von Athen.

Es iſt, wie oben bemerkt wurde, intereſſant, daß Timon zu Shakeſpeare's ſpäteſten Stücken gehört; er zeigt ſich gegen die Fabel eines Stücks faſt noch gleichgültiger, als in ſeiner früheren Zeit; ſie diente ihm nur zur Folie, zum leichten, an ſich bedeutungsloſen Anlaß, um ſeinen Empfindungen freien Lauf zu ſchaffen. Daß Handlung und Charakteriſtik im innigſten Verband mit einander ſtehen, daß auf ihrer Uebereinſtimmung die tragiſche Wirkung weſentlich beruht, daß man nicht aus der nächſten beſten Anekdote, Chronik, Novelle ein Sujet herübernehmen kann, um Geiſt, Witz, tiefe Weisheit, glänzende Bilder und Gedanken, wie die Lichter am Weihnachtsbaum, äußerlich daran aufzuhängen, das iſt ihm nie recht deutlich geworden. Er traf dieſe Art, Dramen zu ſchreiben, als die herkömmliche an; daß die Sujets romanhaft, unglaublich, ohne wahre Motivirung ſeien, das fand man in der Ordnung; dem Theaterpublikum, wie wir es kennen gelernt haben, war die abenteuerliche Handlung lieber, als die natürliche; man achtete nur darauf, was der Dichter aus den gegebenen Situationen noch weiter zu machen verſteht. Daß der Stoff ſelbſt zuvor in den Schmelztiegel der

Phantaſie geworfen werden und geläutert und verjüngt daraus hervorgehen müſſe, das wußte man nicht, und darin hat ſich auch Shakeſpeare nicht über den Standpunkt ſeiner Zeit erhoben. Er bemerkt es nicht, und dieß iſt die weſentlichſte Schranke ſeiner Kunſt, daß ſich wahre Charaktere nicht in unwahre Situationen verſetzen laſſen; ſeine Motivirung iſt ſoweit unübertrefflich, als es ſich darum handelt, dem gegebenen Charakter in der gegebenen Lage die entſprechenden Empfindungen und Worte zu leihen; daß aber die Situationen und Charaktere ſelbſt vom Dichter innerlich zu erzeugen und harmoniſch zu geſtalten ſeien, dieſer Forderung hat er ſelten genügt und ſie ſich in der Regel nicht einmal geſtellt.

Es gibt kein deutlicheres Gegenbild hiezu als Goethe. Er trug die Stoffe, die in ihm einen Wiederklang gefunden hatten, Jahre und Jahrzehnte in ſeinem Herzen; ſie reiften innerlich mit ihm heran und geſtalteten ſich zum vollen Ausdruck der Ideen, die ſich an ſie angeſchloſſen hatten; das Fremdartige fiel ab und es ſchoben ſich neue Zwiſchenglieder herein, die ſeinen Zwecken entſprachen. So lebten die Geſtalten von Fauſt, Prometheus, Iphigenie, Taſſo, Eugenie, Hermann, Meiſter in ihm fort, bis ſich die reife Frucht in guter Stunde von ſelbſt aus ſeinem Innern ablöste; ſelbſt in ſeiner Lyrik, in der indiſchen Legende, der Braut von Corinth, im Zauberlehrling ꝛc. ſieht man, wenn man die rohen Stoffe, die den erſten Anlaß gaben, vergleicht, dieſen wunderbaren Verwandlungsproceß der Handlung. Die Ein-

wendung: ein ſolcher Charakter, dieſe Situation, dieſe Handlung iſt unter den übrigen gegebenen Verhältniſſen nicht denkbar, läßt ſich bei Goethe niemals machen, weil alles Fremde und Widerſprechende des Stoffs vorher ausgeſchieden, weil der Stoff ſelbſt zu einem Werk des Dichters geworden iſt. Shakeſpeare dagegen, der für eine ſtets nach Neuem gierige Bühne arbeitete, nahm die Stoffe bald da, bald dort aus Büchern und goß dann die Fülle ſeines Genius über ſie hin; er änderte wohl dieß und jenes, nicht einmal immer mit Glück, oft bloß des Effekts wegen, aber es fehlte dem Stoff die zweite Geburt, die neue Taufe aus Waſſer und Geiſt. Was Shakeſpeare aus dem eigenſten Seeleulebeu in den Hamlet und Timon legte, hätte eigentlich die Folie eines durchaus andern, weit homogeneren und umgearbeiteteren Stoffes erfordert. In Hamlet iſt aber die Handlung, in die ſich ſo tiefſinnige Stücke des Dichterlebens einflechten, wenigſtens ſelbſt groß und bedeutungsvoll; im Timon iſt ſie trivial und albern und kunſtlos gefügt. Die Weisheit des Dichters hängt über den Stoff her, wie ein Purpurmantel über den Buckligen.

Troilus und Creſſida hat den Reiz eines noch ungelösten Räthſels. Das Einzelne iſt bald anmuthig, bald von tiefem Gehalt; aus dem Ganzen iſt ſchwer klug zu werden. Das Stück wirkt auf uns wie ein neckiſcher Kobold; man fühlt ſich angezogeu und wieder abgeſtoßen; man mag es ärgerlich weggelegt haben, ſo greift man wieder darnach; man mag erfreut glauben, dem Dichter auf die Spur ge-

kommen zu sein, so tappt man auf einmal wieder im Dunkeln.

Das Neckische und Fremdartige entsteht für uns allerdings vorzugsweise dadurch, daß wir die trojanische Heldensage in der Homerischen Beleuchtung zu sehen gewöhnt sind und die mittelalterlichen Variationen derselben, denen Shakespeare zu folgen scheint, hier zum erstenmal kennen zu lernen pflegen. Allein auch wenn man seinen Homer ganz vergessen und sich in diese Caricaturen der Trojasagen ergeben hat, wenn man sich an dem Galgenhumor des Thersites ergötzt und sich mit ihm den Nestor als einen alten, mäuseverfressenen Käse, den Achill als gemeinen Bramarbas, Ajax als einen stierköpfigen Fuhrmannsknecht zu denken, auch zu glauben geneigt ist, daß Agamemnon nicht mehr Hirn habe als Ohrenschmalz, wenn man andererseits eben dieses Nestors und Agamemnons und Ulyssens weisen, wohlgefügten und langathmigen Staatsreden mit Geduld und Aufmerksamkeit gefolgt ist, so wird es uns immer noch schwer genug fallen zu sagen, was der Dichter eigentlich mit dem Ganzen gewollt hat, warum er aus dem weiten Stoff just diese Scenen an einander gereiht hat und wie er dazu kommt, am Ende Hector, als er die Waffen abgelegt hat und ausruht, von Achill und seinen Myrmidonen überfallen, todtschlagen und an den Schweif von Achills Pferd angebunden um Troja schleifen zu lassen, dann aber noch mit einer Warnung des Publikums vor Kuppelei und galanten Krankheiten abzuschließen. Es ist uns unmöglich, das Ganze ernst zu nehmen,

und doch will sich auch der Gedanke einer Parodie nicht durch das Ganze festhalten lassen.

Vieles legt die Vermuthung nahe, daß dieses Stück eine ganz besondere Entstehungsgeschichte hat und mehr als andere voll von Anspielungen und persönlichen Beziehungen ist, zu denen uns jetzt der Schlüssel fehlt; daß es vielleicht zuerst für ein Privat- oder Liebhabertheater gedichtet wurde und die Charakteristik dann Züge von den wirklichen Trägern der Rollen, bei den Einen mit schonender Rücksicht, bei den Andern mit übermüthigem Humor aufnahm. Achill, Ajax, Menelaus, Diomedes sind die Hauptstichblätter, während es von Thersites' Standpunkt aus leicht war, die Andern gleich schlecht zu machen.

Die Züge der Charakteristik scheinen uns hier öfters individueller und willkürlicher zu sein, als sonst des Dichters Weise ist. Wenn es z. B. von Diomed heißt, „Ich kenn' ihn an der Art des Gangs; er hebt sich auf den Zehn, hochathmend strebt sein Geist von dieser Erd' empor," so will uns dieß den Eindruck einer persönlichen Anspielung machen, sei es auf den Schauspieler, der die Rolle hatte, oder auf einen Bekannten, der unter dieser Maske gemeint war. Es erinnert an die bekannte Stelle im Hamlet: „Er ist fett und kurz von Athem," die sich auf Shakespeare's Freund Richard Burbadge, der die Rolle gab, bezog. Ebenso sagt Thersites von Diomed, daß er von der Seite schiele. Auch die Schilderung des Troilus durch Ulyß macht den Eindruck einer Lobrede mit persönlicher Anspielung. So wird die

ganze Trojasage mit parodistischer Spielerei, mit untermengten verständigen Discussionen und „trefflichen pragmatischen Maximen, wie sie den Puppen wohl im Munde ziemen," mit eingeflochtener pikanter und leichtfertiger Liebesgeschichte durchgenommen. Ob vielleicht auch die lange, breitspurige und entbehrliche Rede von Ulyß über den Rang einen ironischen Anflug haben sollte? Komisch wirkt es jedenfalls, daß die berühmten Worte, die Shakespeare allein schon zum hochpolitischen Dichter stempeln sollen: „s' ist ein Geheimniß in des Staates Seele, Von einer göttlicheren Wirksamkeit Als Wort und Feder je ausdrücken kann," zu ihrem Anlaß Achills Erstaunen darüber haben, daß Ulyß auch seine Liebe zu Polyxena bereits ausgekundschaftet habe. Wenn Agamemnon, Ulyß und Ajax ausmachen, an Achills Zelt vorüberzugehen, ohne nach ihm umzuschauen, um ihn damit zu ärgern, so kann der Dichter damit doch nur einen komischen Effekt beabsichtigt haben; auch die öfters wiederkehrende Bekräftigungsformel „Amen", das „Lenchen" für Helena und Aehnliches kann uns nicht ernsthaft stimmen.

Als Ganzes, wie es vorliegt, ist das Stück aus jener Vermuthung, daß es für einen engern Kreis geistreicher und heiterer Genossen als Parodie mit persönlichen Beziehungen bestimmt war, nicht zu erklären, da es jedenfalls noch vor oder nachher eine Redaction für allgemeine Zwecke erfahren haben müßte; aber so lange Niemand eine bessere Lösung bietet, mag immerhin auch diese Hypothese den Liebhabern dieser neckischen Dichtung Dienste leisten. Als Theaterstück

für die Menge mußte sie eigentlich damals und müßte sie jetzt völlig unverständlich bleiben.

IX.

Zu den Lustspielen.

Wir haben im Bisherigen an den ernsten und historischen Dramen Shakespeare's nachzuweisen gesucht, daß die dramatische Wirkung sehr oft durch Unvollkommenheiten der Handlung beeinträchtigt wird, daß die Handlung häufig entweder eine unzusammenhängende und zersplitterte, oder eine an inneren und äußeren Unwahrscheinlichkeiten leidende ist, und daß durch diesen Mangel auch die Glanzseite des Dichters, die Charakteristik, in Widersprüche verfällt. Wir haben keinen Grund, von demselben Gesichtspunkt aus auch die Lustspiele und sonstigen Theaterstücke des Dichters zu durchgehen. Hier gelten von selbst andere Gesetze; das Zufällige und Phantastische hat im Lustspiel seinen berechtigten Platz; wenn wir gerührt und erschüttert, von Furcht oder Mitleid bewegt werden sollen, so muß der Fall, den uns der Dichter vorführt, ein denkbarer sein; die Einwendung unseres Intellekts: so kann die Sache unter den gegebenen Voraussetzungen nicht gewesen sein, stört die Illusion, zumal in historischen Stücken, und schwächt die vom Dichter beabsichtigte Wirkung. Wenn wir dagegen bloß lachen und in eine heitere Stimmung versetzt

werden ſollen, ſo kann uns das Abenteuerliche, Willkürliche, ja Unmögliche gerade willkommen ſein. Dieſelben Eigenſchaften des Dichters, die ihm im ernſten Drama Schwierigkeiten und Schranken entgegenſtellen, können ihm im Luſtſpiel beſonders zu Statten kommen. Und das iſt bei Shakeſpeare in der That der Fall.

Es laſſen ſich vielleicht in Beziehung auf die realiſtiſche Wahrſcheinlichkeit der Handlung die Luſtſpiele des Dichters in vier Klaſſen abſtufen. In die erſte fallen die Zauberdramen, wo uns der Dichter in eine reine Phantaſie- und Feenwelt verſetzt, wo übernatürliche Weſen mit höheren Naturkräften in die Menſchenwelt hereinſpielen. In dieſe gehören der Sommernachtstraum und der Sturm. Die zweite Klaſſe bilden die Dramen, in welchen zwar das eigentliche Wunderbare und Uebernatürliche wegfällt, wo die Handlung aber immer noch einen mährchenhaften und phantaſtiſchen Charakter hat, und wir von dem deutlichen Gefühl bezeichnet ſind: der Dichter führt uns ſelbſtgeſchaffene Situationen vor, die in der realen Welt ſo nicht denkbar ſind. Hieher ſind zu rechnen: das Wintermährchen, der Kaufmann von Venedig, Was Ihr wollt, Wie es Euch gefällt, Verlorene Liebesmühe. Der dritten Klaſſe theilen wir die Stücke zu, in welchen die Handlung nicht mehr undenkbar, ſondern nur noch etwas romanhaft, vom Spiel des Zufalls influirt, mehr oder weniger abenteuerlich iſt. Dahin fallen: Die beiden Veroneſer, Ende gut Alles gut, Viel Lärm um nichts, Die Komödie der Irrungen. In der vierten endlich

geht es natürlich zu; der Zufall ist ausgeschlossen; die Handlung bewegt sich rein auf dem Boden der Gesellschaft und wird durch die Absichten und Plane der Menschen bestimmt. Hieher gehören: Der Widerspenstigen Zähmung und Die lustigen Weiber von Windsor.

Nun will es uns scheinen, daß wenn man die genannten Stücke nach ihrem dichterischen Werth und ihrer dramatischen Wirkung zu ordnen hätte, im Ganzen und Großen ungefähr die gleiche Reihenfolge zum Vorschein kommen müßte. Der Dichter erscheint uns am größten, wo er seine wunderbare Phantasie am freiesten walten läßt, wo er die Gestalten aus dem luftigen Nichts schafft und ihnen festen Wohnsitz gibt; seine Wirkung ist am schwächsten, wo er ganz in das bürgerliche Leben hereintritt, in dem er immer ein Fremdling blieb.

Der Sommernachtstraum ist zwar nicht das tiefste und gehaltvollste, aber das reizendste und originellste Werk unseres Dichters. Er steht darin durchaus einzig und unerreicht da; es ist auch keine Kleinigkeit, durch die Genuß und Stimmung gestört würde.

Viele wollen dem Sturm eine gleich hohe Stellung einräumen und zählen ihn jedenfalls unter die ersten Meisterwerke des Dichters. Wir können diesem Urtheil nicht beipflichten. Im Sommernachtstraum folgt unsere Phantasie mit willigem Behagen und Entzücken, bald mit vorahnendem Verständniß; im Sturm lassen wir die mährchenhaften Dinge über uns ergehen und folgen staunend, wo nicht

mit Kopfschütteln und Widerstreben. Die verschiedenen Theile der Handlung, die im Sommernachtstraum aufs Schönste in einander greifen, laufen hier mehr unvermittelt neben einander her; die Scene zwischen Caliban, Trinculo und Stephano ist für eine der Handlung fremde Einlage zu lang; so Manches sonst an ihr zu rühmen sein mag. Im Sommernachtstraum findet der Zauberspuck einen lieblichen Abschluß, indem er in die Wirklichkeit eines Hochzeitfestes ausmündet. Im Sturm bleibt die Frage, was das Ganze zu bedeuten hatte, unbeantwortet; der Schluß wirkt nur wie ein Auslöschen der Lichter. Die wunderbare Originalität der Phantasie ist freilich in einem Stück so groß wie im andern.

Im Wintermährchen muß man manchmal denken, der Dichter hätte den kleinen Schritt in eine Zauberwelt hinüber lieber vollends gemacht; denn wenn Jemand auf der Bühne von einem wilden Bären verfolgt wird, wenn von einer böhmischen Küste, von dem Orakel auf der Insel Delphi, von dem Maler Giulio Romano und einer russischen Kaiserstochter als gleichzeitigen Erscheinungen die Rede ist, so steht man ja doch schon ganz auf jenem Boden.

Der Kaufmann von Venedig hält sich sehr fein an der Grenze des Feenmährchens; die Geschichte mit den drei Kästchen spielt sogar ein wenig hinüber. Es ist die anmuthige Region, in der sich zum Beispiel auch Gozzi's Turandot hält. Keines von den Lustspielen ist so reich an schönen Stellen und glänzenden Sentenzen. Hinsichtlich des Juden und seines Scheins sind wir der Ansicht, daß die bei den Kritikern und

auf den Bühnen herrschende Auffassung, wornach hier in das heitere Lustspiel eine ernste Episode, eine wirkliche Charakterrolle von tragischer Färbung eingeführt würde, dem Sinn des Dichters und seines Publikums nicht entspricht. Das letztere rechnete ohne Zweifel die ganze Partie mit Shylok noch zu dem Komischen. Der Dichter führt hier in die sonnenhelle Handlung ein auf den ersten Anschein grausiges Element herein, das aber nur dazu dienen soll, die Lust und Freude zu steigern; ungefähr wie bei den Alten die Empuse und jetzt der Knecht Ruprecht, Niklas oder Pelzmärte in die Kinderstube tritt, um schließlich doch nur den Jubel zu erhöhen. Der Leser ist ja gleich von vornherein gewiß, daß der Jude der geprellte Theil sein und seine Tochter und sein Geld verlieren wird. Der Dichter hat ihm aus seinem reichen Schatz nur gleichsam en passant einige tiefere Motive zugeworfen, das ist Alles. Aus dem Kreis der komischen Rollen tritt er aber deßhalb doch nicht ganz heraus. Sobald der Charakter mit ernsten Prätentionen vor uns auftreten will, steht ihm ein Heer realistischer Einwendungen entgegen; die ganze Sache ist ja handgreiflich ins Mährchenhafte, wo nicht Possenhafte gezeichnet. Die Handlungsweise des Juden läßt sich im Ernst gar nicht so denken und ist voll von Widersprüchen. Der ganzen Episode liegt die Judenverachtung der älteren Zeit zu Grund. Wir wissen, daß Shakespeare's Freund Burbadge, der die Rolle gab, ihr einen komischen und carrikirten Anstrich gab, und es will uns gar nicht in den Sinn, wenn die heutigen Kritiker und Mimen so unendlich

viel Ernſt und tiefes Pathos in die Rolle legen und das Charakterbild neben die Zeichnung eines Macbeth, Richard, Othello u. ſ. w. ſtellen wollen. Wenn der Dichter unſere Theilnahme für den Juden als den Vertreter eines unterdrückten Stammes, den Kämpfer ums Recht hätte in Anſpruch nehmen wollen, ſo durfte er ihm nicht in andern Dingen den Stempel der äußerſten Gemeinheit aufdrücken; er durfte ihn nicht ſagen laſſen: ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen und hätte die Juwelen im Ohr.

Eine andere Sonderbarkeit iſt es, wenn die Ausleger aus der Gerichtsſcene im Kaufmann von Venedig den Schluß ziehen, Shakeſpeare müſſe wohl in ſeiner Jugend bei einem Advokaten gedient haben: ſonſt könnte er nicht ſo gründliche juriſtiſche Kenntniſſe haben, wie er ſie zeigt. Diejenigen, die ſo ſchließen, ſind wohl ſchwerlich ſelbſt Juriſten. Die Entſcheidungsgründe des unbärtigen Doktors ſind artig genug und dienen ganz ihrem Zweck; auch mögen die Akten unſerer Tribunale manches bewahren, worin viel weniger Verſtand iſt; aber ſonſt iſt, wenn man einmal die Sache von dieſem ungehörigen, techniſchen Geſichtspunkt aus anſehen will, ſehr wenig juriſtiſche Logik darin, zu ſagen: der Vertrag ſei an ſich gültig und müſſe durchaus vom Juden zum Vollzug gebracht werden dürfen; allein das einzige, und ſchon in den Worten des Vertrags liegende Mittel zur Vollziehung ſei unanwendbar und der Jude habe durch die Abſicht, es in Anwendung zu bringen, Leben und Gut verwirkt. Ebenſo anfechtbar wäre es, daß der weiſe Daniel den Fall, daß

Shylok weniger als ein Pfund Fleiſch herausſchnitte, dem andern, daß er mehr als ein Pfund nähme, ganz gleich ſtellt. In dem Weniger konnte ja keine Rechtsverletzung liegen. [1]

[1] Wir können uns nicht verſagen, hier die Aeußerungen eines der geiſtvollſten Juriſten über den Shylokfall beizufügen. Ihering ſpricht in dem „Kampf ums Recht“ (S. 64) von dem Richterſpruch, der durch ſchnöden Witz Shyloks Recht vereitelt, und bemerkt dazu: Gerade darauf beruht in meinen Augen das hohe Intereſſe, das Shylok uns abnöthigt. Er iſt in der That um ſein Recht betrogen. So wenigſtens muß der Juriſt die Sache anſehen. Dem Dichter ſteht natürlich frei, ſich ſeine eigene Jurisprudenz zu bilden, und wir wollen es nicht bedauern, daß Shakeſpeare dieß hier gethan oder richtiger die alte Fabel unverändert beibehalten hat. Aber wenn der Juriſt dieſelbe einer Kritik unterziehen will, ſo kann er nicht anders ſagen, als, der Schein war an ſich nichtig, da er etwas Unſittliches enthält; ließ der weiſe Daniel ihn aber einmal gelten, ſo war es ein elender Winkelzug, ein kläglicher Rabuliſtenkniff, dem Mann, dem er einmal das Recht zugeſprochen hatte, vom lebenden Körper ein Pfund Fleiſch auszuſchneiden, das damit nothwendige Vergießen des Bluts zu verſagen. Man möchte faſt glauben, als ob die Geſchichte von Shylok ſchon im älteſten Rom geſpielt habe; denn die Verfaſſer der zwölf Tafeln hielten es für nöthig, in Bezug auf das Zerfleiſchen des Schuldners (in partes secare) ausdrücklich zu bemerken, daß es auf etwas mehr oder weniger nicht ankomme (si plus minusve secuerit, sine fraude esto). — Die gewaltige Tragik ſeines Schickſals beruht nicht darauf, daß ihm einfach das Recht verſagt wird, ſondern daß er, ein Jude des Mittelalters, den Glauben an das Recht hat — man möchte ſagen, daß er ſich für ebenſo gut hält wie ein Chriſt — einen felſenfeſten Glauben, den nichts beirren kann und den der Richter ſelbſt nährt, und daß dann wie ein Donnerſchlag die Kataſtrophe über ihn hereinbricht und ihn belehrt, daß er nichts iſt, als der Jude des Mittelalters, dem man ſein Recht gibt, indem man ihn darum betrügt.

Wir glauben übrigens auch von dieſer Tragik des Shylokfalls nicht, daß ſie in dem Gedanken des Dichters lag.

Daß endlich der Jude ſchließlich noch gezwungen wird, ein Chriſt zu werden und die Annahme des Chriſtenglaubens als eine im Wege der Gnade bewilligte Strafermäßigung erſcheint, wird für unſer Gefühl nur dadurch erträglich, daß man ſich eben doch immer bewußt bleibt, auf dem Boden einer mährchenhaften Handlung zu ſtehen, bei der das Einzelne nicht ſo genau zu nehmen iſt. Diejenigen aber, die Shakeſpeare durchaus zu einem chriſtlichen Dichter ſtempeln wollen, ſollten ſich die Stelle doch ad notam nehmen; denn wem der Glaube ſeiner Kirche eine wirkliche Herzensſache iſt, dem wird ſo etwas auch nicht einmal beiläufig aus der Feder fließen.

„Was Ihr wollt“ und „Wie es Euch gefällt“ ſind zwei höchſt anmuthige Dichtungen. In beiden Stücken ſind je zwei muntere und witzige Damen die Hauptperſonen und die Mannsleute ſind der genasführte Theil. In „Was Ihr wollt“ iſt die Handlung feiner erſonnen und den Forderungen des Luſtſpiels entſprechender; im andern Stück iſt ſie etwas verworrener und abenteuerlicher, aber durch das Stillleben verſchiedener Gruppen in den Ardennen kommt ein anziehendes mährchenhaftes Element herein. Auch iſt im Dialog hier noch mehr Witz und ſpielender Humor; man findet ſich mit Behagen in ein geiſtreiches Schlaraffenleben verſetzt.

Die „Verlorne Liebesmühe“ iſt von den Romantikern, die ſie an die Spitze aller Shakeſpeariſchen Stücke ſtellten, überſchätzt worden; dieſe Art von Witz können wir nicht in ſolcher Maſſe ertragen. Jedenfalls iſt das Stück für den

Deutschen nicht ganz zugänglich; denn es ist unübersetzbar. Dennoch gehört es mit zu jenen Erzeugnissen, in welchen die Erfindungskraft, die Grazie, der Geist und Witz in allem ihrem spielenden Reiz auf eine, wenn auch nicht immer für uns noch ansprechende, doch staunenswerthe Weise ans Licht treten.

Von weit schwächerer Wirkung sind die Stücke, die wir oben der dritten Klasse zutheilten: „Viel Lärmen um Nichts," „Ende gut Alles gut," „die beiden Veroneser." Da sie als sogenannte Degen- und Mantelstücke auf dem Boden der südeuropäischen Hof- und Ritterssitte stehen, müssen wir hinsichtlich der Wahrscheinlichkeit der Handlung schon etwas größere Ansprüche machen, die doch nicht in Erfüllung gehen. Die drei Stücke scheinen etwas unreifer und leichter gearbeitet, als die zuvor genannten; die Handlung ist nicht sowohl, wie in jenen, dem allgemeinen Weltlauf widersprechend, als in wichtigen Partien peinlich und psychologisch anfechtbar.

Von den drei noch übrigen Stücken bildet jedes ein Genre für sich, in dem sich Shakespeare je nur einmal und dann nicht wieder versucht hat. Die „Komödie der Irrungen" ist Nachbildung eines altclassischen Stücks, der Menächmen des Plautus. Der römische Dichter wird darin weniger übertroffen, als überboten, indem dem Einen Paar ununterscheidbarer Zwillingsbrüder noch ein zweites beigefügt und so allerdings ein noch tolleres Durcheinander erreicht wird. Dagegen ist die Handlung auch viel unwahrscheinlicher, da die Vermuthung, die gesuchten Brüder seien gefunden, viel früher entstehen mußte.

Der „Widerſpänſtigen Zähmung“ iſt das einzige eigentliche Charakterluſtſpiel in Molièreſcher Art. Das Stück iſt amuſant genug, leidet aber von der pſychologiſchen Seite an einem Grundmangel. Die Handlung widerſpricht dem Erfahrungsgeſetz, daß ein wirklicher Charakterzug eines Menſchen etwas unzerſtörbares ſei, nach dem alten Satz: naturam expellas furca, tamen usque recurret. Erſchiene Käthchen anfänglich bloß als ungeberdig, launiſch und verzogen, ſo ließe ſich's denken, daß ſie das unter der Zucht eines rückſichtsloſen, ungeſtümen, überlegenen Männerwillens ganz ablegte. Sie wird aber anfänglich als wirklich boshaft, lieblos und neidiſch geſchildert, und das konnte ſich nicht verlieren; dieſe Eigenſchaften konnten durch eine ſolche Parforcekur nicht ausgerottet, ſondern nur latent werden, ſich in ein lauerndes, heuchleriſches und heimtückiſches Weſen verwandeln. Shakeſpeare läßt einen völligen Hausteufel zu einem Engel von Milde und Sanftmuth werden, und das iſt undenkbar.

„Die luſtigen Weiber von Windſor“ ſind ein modernes Intriguenluſtſpiel auf dem Boden der bürgerlichen und zwar ſpießbürgerlichen Geſellſchaft, den der Dichter ſonſt nirgends wieder betritt. Es mag ein ſehr ſubjektives Urtheil ſein, wenn wir geſtehen, dieſem Stück am wenigſten Geſchmack abgewinnen zu können, und ihm gerne den letzten Platz in der Reihe der Luſtſpiele anweiſen möchten. Es hat uns ſchon immer einen widrigen Eindruck im Heinrich IV. gemacht, wenn der zum König gewordene Prinz, den uns der

Dichter zu einer idealen Heldengestalt verklären will, den alten und vieljährigen Kameraden und Gesellschafter mit jenen eiskalten und harten Worten anläßt: „Ich kenn' dich, Alter, nicht; an dein Gebet!“ u. s. w., wenn er ihn auf zehn Meilen von seiner Person verbannt und ihm nur so viel Unterhalt zusichert, daß Dürftigkeit ihn nicht zum Bösen zwinge. Der König mußte ihn schonend bei Seite schieben und anständig für ihn sorgen. Der Dichter hat zwar nach unserem Gefühl die Grenzen, wie weit er Falstaff sittlich sinken lassen durfte, um ihn noch in des Prinzen Gesellschaft zu halten, an manchen Punkten nicht eingehalten; im Ganzen aber hat er dieser Gestalt doch so viel Witz, Humor und Originalität zugetheilt, daß wir eine glimpfliche Behandlung für ihn fordern zu können glauben. Der Dichter hätte ihm auch in seinen alten Tagen noch so viel Grütz im Kopf, Welterfahrung und Cavalierhaltung lassen sollen, um ihn nicht von Gevatter Schneidern und Handschuhmachern auf eine so plumpe Weise überlisten, prügeln, ins Wasser werfen und mißhandeln zu lassen. Die Intrigue des Stücks ist keineswegs besonders fein und scharfsinnig, die Handlung überladen mit Episoden; das Beste mag das geradbrechte Englisch sein.

X.

Shakespeares Individualität und Bildungsgang.

Man sucht unwillkürlich hinter der Dichtung immer wieder den Dichter und das volle Verständniß tritt im Grunde auch erst ein, wenn man ihn gefunden hat. Kein moderner Dichter ist aber schwerer in seinen Werken zu finden als Shakespeare; er verbirgt sich hinter denselben fast wie die Dichter des Alterthums oder wie ein Bildhauer und Maler. Alles Biographische bleibt immer noch höchst fragmentarisch und ungenügend. Wie schwer es aber ist, aus der Gruppirung einzelner Stellen und Sentenzen auf die eigene Weltanschauung und Persönlichkeit des Dichters zurück zu schließen, das zeigt die ganz enorme Verschiedenheit der Resultate, die auf diesem Wege schon gefunden worden sind. Es gibt etwa fünfhundert dramatische Personen in Shakespeares Stücken, jede sieht Welt und Leben mit etwas andern Augen an und ist in einer andern Situation; aus welchen von ihnen spricht nun der Dichter selbst heraus, welchen hat er Züge seines eigenen Naturells geliehen? Wenn man auch hier einzelne namhaft machen kann, denen der Dichter einen etwas wärmeren, auf subjektivem Antheil ruhenden Ton gegeben hat, so sind das doch nur einzelne Seiten in der Gestalt des Dichters und aus einer ganz bestimmten Periode seines Lebens heraus gegriffen.

Wenn nun aber diese Methode, die Individualität des Dichters mosaikartig aus aufgelesenen Fragmenten seiner

zahlreichen Prachtwerke zusammen zu fügen, sich als eine so resultat- und bodenlose erweist, wenn man auf diesem Wege eben so gut den Heiden wie den Christen, den Protestanten wie den Katholiken, den ernsten Denker wie den leichten Lebemann, den Gelehrten wie den Naturalisten in ihm finden kann, muß man dann ganz darauf verzichten, dem Dichter näher zu rücken, oder gäbe es vielleicht noch andere weniger versuchte Wege dahin?

Gerade einem so verwirrenden und unabsehbaren Gestaltenreichthum gegenüber schien uns das erste Erforderniß, das Beobachtungsfeld zuvor nach Außen abzustecken und wenigstens durch einige Mark- und Merksteine einzugrenzen. Das hiezu nöthige Verfahren ist zunächst negativer Art. Der bekannte Satz: omnis determinatio est negatio, läßt sich cum grano salis auch umkehren. Ich charakterisire Jemanden auch, wenn ich ihm ein Merkmal absprecke, das bei Andern vorkommt. Diese Methode fragt nicht, was Alles der Dichter empfunden, gedacht und ausgesprochen hat, sondern umgekehrt: welche Gedanken, Gefühle, Gestalten finden sich gar nicht oder nur in schwachen Andeutungen bei ihm? welche Töne und Accorde aus der weiten Scala menschlicher Empfindungen klingen nicht bei ihm an? welche Lebensverhältnisse, welche Charaktere hat er nicht darzustellen versucht oder vermocht? wo sind die Grenzen seiner äußern und innern Erfahrung? Denn für so vielseitig und universell Shakespeare mit Recht gehalten wird, der Bildersaal der Welt und Menschheit ist immer noch unendlich großartiger,

Digitized by Google

ſelbſt innerhalb desjenigen Erfahrungskreiſes, welcher dem Dichter an ſich nicht unzugänglich war.

Zu ſolchen Markſteinen einer vorläufigen Orientirung ſchienen uns die folgenden Bemerkungen zu dienen, wenn ſie auch das Thema keineswegs erſchöpfen.

Shakeſpeare hat keine Charaktere gezeichnet, deren Streben auf Bildung, Wiſſen, Wahrheit gerichtet iſt, oder die dem Leben mit allgemeinen Principien, ſei es einer religiöſen oder philoſophiſchen Weltanſchauung, gegenübertreten, oder die von einem allgemeinen Wohlwollen, von einem Eifer für das Gemeinwohl, von Welt und Menſchen beglückenden Ideen bewegt werden. Seine Perſonen ſtehen immer in einer äußerlich gegebenen Situation des praktiſchen Lebens.

So groß die Mannigfaltigkeit ſeiner Geſtalten iſt, ſo finden ſich doch nirgends bei ihm gemüthliche, behagliche, harmloſe Naturen; es fehlen unter den Temperamenten ganz die Vertreter des Phlegmas. Wo er idylliſche Bilder gibt, verlegt er ſie in die Mährchenwelt; die Wirklichkeit bot ihm keine idylliſchen Geſtalten.

Wie ihm die beſchaulichen, nach Innen lebenden, in ſich befriedigten Charaktere mangeln, ſo zeichnet er auf der andern Seite eben ſo wenig ein eigentliches, praktiſches Berufsleben. Er ſtellt weder Gelehrte, noch Künſtler, noch die erwerbenden Klaſſen, den Landmann, den Gewerbtreibenden dar. Die Mittelklaſſen der bürgerlichen Geſellſchaft, ihre Lebensanſchauungen und Intereſſen liegen außerhalb ſeines Geſichtskreiſes; die untern Stände ſind nur in Neben-

personen vertreten, die der Haupthandlung zur Folie dienen. Er hat nur mit den herrschenden und genießenden, nicht mit den arbeitenden und leidenden Klassen zu thun. Man kann nicht einwenden, dieß charakterisire die ganze englische Bühne jeder Zeit und nicht Shakespeare allein; denn jene Bühne kannte das bürgerliche Drama wohl und Shakespeares Rivalen bildeten es mit Vorliebe und in Opposition gegen seine Richtung aus.

Shakespeare zeichnet immer nur den Conflikt der Neigungen und Leidenschaften unter sich selbst oder mit Pflicht und Gewissen. Die tieferen sittlichen Conflikte, die Widersprüche des Gewissens mit sich selber, die Collisionen von Pflicht und Pflicht sind zwar hier und dort berührt, aber nicht in hervortretender und selbstständiger Weise behandelt und durchgeführt.

Seine Personen sind fast alle von beschränkten Zielen lebhaft erregt; sie wissen, was sie wollen, aber sie gehen den Forderungen einer edleren oder gemeineren Natur mit einer kurzsichtigen Hast, ohne freien Ueberblick, ohne zur vollen Besinnung zu kommen, nach; sie haben eine Fülle von Leben innerhalb eines engen Gesichtskreises; es ist etwas Unruhiges, Vibrirendes, Zuckendes in der Art, wie sie sich beeilen, innerhalb des kleinen Zeitraums, welchen die Scene für sie frei hat, ihre Lage und Eigenthümlichkeit voll und scharf zur Geltung zu bringen.

Unter den Hunderten von Sentenzen, in denen uns der Dichter seine Lebensweisheit predigt, fehlt gerade das

wichtigſte Arcanum leidlichen Lebensglücks, wie es Schiller in ſeinen „Idealen“ und Goethe in hundert Formen verkündigt, die Luſt an einer, wenn auch beſchränkten, doch ſtetigen, geordneten und den Neigungen entſprechenden Thätigkeit. Derſelbe Dichter, der die „Macht des Geſanges,“ wie wenige, ſelbſt an uns offenbart, der von der „Sängerwürde“ und dem Glück des auf den Höhen der Menſchheit thronenden Dichters die tiefſte Erfahrung haben mußte, hat dieſe ſonſt bei den Poeten alter und neuer Zeiten ſo häufigen und faſt obligaten Themen nicht behandelt; kaum in den Sonetten, wo der Anlaß doch ſo nahe lag, ſpricht Shakeſpeare von dem inneren Glück, das ihm durch ſeine Dichtergabe geſichert ſei. In den zwei Fällen, wo er einen berufsmäßigen Dichter auftreten läßt, macht er ihn zum Gegenſtand des Spottes.

Ebenſo bezeichnend iſt, daß die Liebe zur Einſamkeit nie als etwas dem geiſtig ſtrebenden Menſchen Natürliches, ſondern immer als ein krankhafter Zug, aus welchem auf Verliebtheit oder irgend eine ſonſtige Störung des normalen Gemüthslebens geſchloſſen werden müſſe, behandelt wird. Den Freuden der Forſchung und Erkenntniß hat er nirgends einen Ausdruck gegeben, wenn man nicht etwa Proſperos Vertiefung in phantaſtiſche und magiſche Studien hieher ziehen will.

In Shakeſpeares Dramen fehlt auch das Element des Rührenden faſt ganz; die zarteſten und die furchtbarſten Accorde klingen bei ihm an, aber nicht die weichen, die Thränen hervorlockenden; wenigſtens wirkt in Scenen ſolcher

Art immer zugleich noch ein fremdartiger Faktor mit. Wenn der wahnsinnige Lear seine Tochter Cordelia erkennt oder die Erdrosselte auf seinen Armen trägt, wenn Hermione, Hero, die todtgeglaubten, wieder unter die Ihrigen treten, so wird die Rührung durch den gräßlichen oder phantastischen Eindruck der Situation und begleitenden Umstände beirrt und abgeschwächt. Die Wirkung des einfach Rührenden kann nicht in dem staunenden und gewaltsam bewegten Gemüthe erzeugt werden.

Wenn schon das bisher Gesagte einen strengen Beweis nicht wohl zuläßt und mehr auf einem allgemeinen, durch einzelne scheinbare Gegenargumente unbeirrten Totaleindruck beruht, von dem eine genaue Rechenschaft nicht zu geben und ein subjektives Element nicht ganz zu trennen ist, so gilt dies noch mehr von der Erklärung, die wir im Folgenden darüber zu geben versuchen, und von den Schlußfolgerungen, die wir daran knüpfen.

Die obigen negativen Merkmale erklären sich zwar zum Theil aus dem Unterschied der Zeitalter, zum Theil aus dem früher entwickelten Umstande, daß Shakespeare vermöge der eigenthümlichen Stellung des Theaters, welchem er angehörte, auf die Geschmacksrichtung einer aristokratischen männlichen Jugend hingewiesen war; damit ist aber bei weitem noch nicht Alles verständlich geworden und es ist noch auf tiefer liegende Ursachen zurückzugehen.

Zu einer vollen Wirkung des Dichters, zumal des dramatischen, gehören, wie wir oben schon einmal in anderem

Zuſammenhang angedeutet haben, zwei Grunderforderniſſe. Einmal muß er ein voller und ächter Menſch ſein; d. h. die Regungen und Triebe, welche die fundamentalen Impulſe alles menſchlichen Empfindens, Denkens und Handelns bilden, wie der Reiz der Sinnenluſt, die geſchlechtlichen Neigungen, die Luſt am Beſitze, das Verlangen nach Macht und Ehre, das Bedürfniß der Geſelligkeit, das Mitgefühl mit Anderer Freuden und Leiden, das Verlangen nach Wahrheit, die Forderungen des Gewiſſens, und was man ſonſt im Sinnlichen und Geiſtigen zu den Grundtrieben der menſchlichen Gattung zählen mag, müſſen auch ihn lebhaft bewegen; die Affekte, die auf dieſen Trieben ruhn, Liebe und Haß, Freude und Kummer, Zorn, Neid, Furcht, Mitleid, müſſen auch ſein Herz durchwühlen; es muß der allgemeine Lebensdrang in ihm ſein, ſein Ich gegen die Außenwelt kräftig zu bethätigen, ſich dieſe anzueignen oder dienſtbar zu machen. Sodann aber muß dieſer Drang, ſich nach Außen Bahn zu brechen, wieder begleitet, gehemmt und gemildert ſein von einer angebornen Neigung, die ſämmtlichen Eindrücke der Außenwelt nach Innen, in ein waches Traumleben zu übertragen, ſie hier, abgelöst von dem erſten thatſächlichen Anlaſſe, in freiem Spiel fort und umzubilden, ſie zu ergänzen und abzurunden, bis dieſe inneren Gebilde zuletzt ſo klar, reif und lebensvoll werden, daß ſie, von einem feinen Sprachgefühl begleitet, nach einer äußern Geſtaltung in der Form der gehobenen, rhythmiſchen Rede drängen. Von der Art, wie ſich dieſe beiden Elemente, der Drang, ſein Triebleben handelnd

und genießend nach Außen zu bethätigen, und der Drang, ſich ſinnend eine Welt innerer Geſtalten auszubauen, zu einander verhalten, hängt nun der Grundcharaker der dichteriſchen Wirkungen vorzugsweiſe ab.

Bei den meiſten Dichtern wird der erſte Faktor von dem zweiten entſchieden überwogen. Sie ſind vorherrſchend theoretiſche Naturen; ſie wenden dem, was um ſie iſt und vorgeht, nur eine flüchtige Aufmerkſamkeit zu, und finden es weit bequemer, ihr Triebleben durch ein inneres Spiel der Phantaſie zu befriedigen, als kämpfend nach Außen zu bethätigen; ſie ſchöpfen die Stoffe, deren ſie bedürfen, lieber aus zweiter Hand und aus Büchern, als aus dem Leben ſelbſt; ſie müſſen auf einem kleinen Felde eigener äußerer Lebenserfahrung durch vermehrte innere Arbeit reiche und mannigfaltige Früchte zu erzeugen ſuchen. Ihr äußerer Lebensgang hat daher wenig Bemerkenswerthes und gleicht dem der Gelehrten und Literaten; es handelt ſich für ſie nur darum, die bürgerliche Exiſtenz zu gewinnen, welche die Grundlage einer bequemen poetiſchen Thätigkeit werden kann. Ihre Dichtungen können reich an Ideen und tiefen Gedanken und von großer formeller Schönheit ſein; es wird ihnen aber an realiſtiſcher Fülle gebrechen. Die Leidenſchaften, die ſie darſtellen, haben ſie nicht ſelbſt in eigenen Lebenskämpfen und Wirren erfahren, ſondern ſie regen ſich durch ein inneres Spiel der Imagination dazu auf. Der Darſtellung fehlt deßhalb in der Regel der Reiz der friſchen Natürlichkeit; ſie greift leicht zum Rhetoriſchen und Pathetiſchen.

Das Höchſte und Glänzendſte, was unter dieſen Vorausſetzungen geleiſtet werden kann, iſt durch die Dichtungen Schillers bezeichnet, wiewohl er nicht als reiner Typus dieſer Gattung gelten kann, da auch ſein äußerer Lebensgang ein bewegterer, ein Ringen gegen widrige Verhältniſſe war, und ſpäter der Umgang mit Goethe den Mangel an Realismus etwas ausglich. Im übrigen ſind eine große Zahl der deutſchen Dichter, wie Klopſtock, Wieland, Herder, Jean Paul, Tieck, Novalis, in die Klaſſe zu rechnen, als deren wichtigſtes Merkmal gelten kann, daß ſie uns die Welt vom Studirzimmer aus zeichnet.

Auf der andern Seite ſtehen nun diejenigen, bei welchen der eigenthümliche Dichtertrieb von dem Drang nach äußerer Bethätigung der Individualität in Genuß und That noch überwogen wird. Ihre Vorzüge und Schattenſeiten liegen in der entgegengeſetzten Richtung. Da jener innere Trieb, wenn auch zurückgedrängt, doch nicht unterdrückt werden kann, vielmehr in Stille ſtetig mitwirkt, ſo legen ſie an die Außenwelt ideelle Maßſtäbe an, finden ſich unbefriedigt und zehren ſich leicht in einem unpraktiſchen Ringen mit den Täuſchungen und Widerſprüchen des Lebens auf. Durch ihre Dichtungen weht der friſche Hauch eines bewegten Lebens; ſie haben realiſtiſche Fülle und Wärme, aber man fühlt den pathologiſchen Antheil durch; es fehlt die Ruhe, die Vollendung der Form; der Dichter ſteht nicht hoch genug über ſeinem Stoff; er kann ſich ihn nicht in die für eine klare Beleuchtung erforderliche Ferne rücken; es iſt, wie wenn der

Maler ein Schiff im Sturm zeichnen will, auf dem er selbst steht. Für den bezeichnendsten Vertreter dieser Dichtergattung könnte Lord Byron gelten; von den deutschen Dichtern wollen wir nur Günther, Schubart, Bürger und Lenau nennen.

Die glücklichste Mischung beider Elemente sehen wir in Goethe. Das Leben nach Außen zog ihn in allen Richtungen an, aber er verlor sich nicht darin; seine Dichtergabe war der Faden, an welchem er aus allen Irrgängen wieder den Weg zu sich selber fand. Er hat weit mehr aus dem Leben und durch die Sinne gelernt, als aus den Büchern. Er wirkte auf die, die ihm nahe standen, noch mehr durch seine Persönlichkeit, als durch seine Dichtungen. Für die Gesellschaft wie für die Staatsgeschäfte besaß er die vielseitigsten Talente, aber alle Erfahrung bereicherte und läuterte ihn, statt ihn zu zerstreuen und zu verwirren. Die Frauen übten sein Leben lang die höchste Anziehungskraft über ihn aus, und doch durften sie seine Lebensbahn nicht stören und verwirren; die Ehre, der Beifall seines Volkes lagen ihm am Herzen, und doch machte er sich nie abhängig von den Forderungen des Publikums; für Freundschaft hatte er die größte Empfänglichkeit, und doch durfte ihn kein Verhältniß dauernd beengen. Der Antheil am Regiment hatte einen großen Reiz für ihn, und doch legte er ihn willig nieder, um ausschließlich der Kunst zu leben, sobald für seine höheren Zwecke keine Ausbeute mehr zu gewinnen war; die Lust am Besitz äußerte sich nur in der Liebhaberei des Sammlers von Gegenständen der Kunst und Wissenschaft; er theilt die Gefahren

und Strapazen eines unglücklichen Feldzugs, einer langwierigen Belagerung, aber neben der Aufmerksamkeit auf jedes Vorkommniß der Stunde weiß er dabei ungestört seine Studien und Dichterträume fortzuspinnen. Diesem Wechselspiel eines nach Außen und nach Innen gekehrten Lebens mit schließlichem Uebergewicht der Contemplation und Idealität verdanken Goethes Dichtungen den unvergänglichen Reiz, daß sie Angeschautes und Erlebtes aus dem reichsten und vielseitigsten Erfahrungskreis in das reinste Element der Kunst erheben und wahrhaft um die gemeine Deutlichkeit der Dinge den goldnen Duft der Morgenröthe weben.

Kehren wir zu Shakespeare zurück, so kann kein Zweifel sein, daß er nicht zu den Dichtern des literarischen Stilllebens gehörte, die sich die Welt aus ihren Träumen und Büchern construiren. Man fühlt es bei den ersten Worten, daß er die Leidenschaften, die er darstellt, nicht durch einen künstlichen mentalen Proceß in sich zu erregen brauchte, sondern daß sie wirklich, wenn auch bei ganz andern Anlässen als den dargestellten, seine eigene Brust erschüttert haben. Aber auch zu denen ist er nicht zu stellen, bei welchen die Dichtergabe unter dem Lebensdrang nach Außen leidet oder verkümmert. Der äußere Lebenslauf ist im Ganzen und Großen Shakespeare's dichterischer Entwicklung günstig gewesen und hat ihn vielleicht allein erst zum großen Dichter gemacht. Und doch können wir ihm auch wieder nicht jene harmonische, glückliche Vereinigung beider Elemente beilegen, wie sie Goethe zu Theil geworden. Er war kein so hoch-

begünstigter Liebling des Glücks und vielleicht auch von noch stürmischeren Leidenschaften umgetrieben. Der Erfahrungskreis, in dem er wirkte und sich bildete, war ein weit engerer, aber heftiger bewegt. Das Leben nach Außen ließ ihn nicht zu gleicher Ruhe, nicht so zum schließlichen Sieg des beschaulichen Elements gelangen. Sein Inneres war noch nicht so beschwichtigt, wenn es zum Dichten kam. Die Anfechtungen des Tages, die wechselnden Affekte zitterten noch nach.

Es mag nicht überflüssig sein, das Bekannte und Glaubwürdige aus Shakespeares äußerem Lebensgang an dieser Stelle einzuschalten.

Von einem wohlhabenden und angesehenen Bürger eines englischen Landstädtchens und einer adeligen Mutter abstammend, mußte er gleich als Knabe Zeuge von dem allmähligen ökonomischen Ruin und dem sinkenden Ansehen des elterlichen Hauses sein. Zuerst für eine höhere Bildung bestimmt, wurde er mit zwölf Jahren aus der Schule genommen und mußte für seinen und des Hauses Unterhalt arbeiten. Mit achtzehn Jahren kam er in die Lage, daß er ein acht Jahr älteres Landmädchen heirathen mußte oder heirathen zu müssen glaubte. Sei es, daß die Stellung und Lage, in die er so gekommen war, ihm überhaupt unerträglich schien, oder daß ihn ein bestimmter Anlaß, insbesondere ein Conflict mit den Behörden forttrieb, mit zweiundzwanzig Jahren verließ er seine Frau und drei Kinder, und ging nach London auf ein Theater, an dem er durch Landsleute eine Ansprache

hatte. Es war dieß ein Schritt, durch den er nach den damaligen Begriffen die öffentliche Sitte aufs schwerste verletzte, und für Lebenszeit die Acht der bürgerlichen Gesellschaft auf sich zog.

Anfänglich für niedere Dienste und Rollen verwendet, fand er bald, daß er solche Theaterstücke, wie er sie täglich hörte, und wie sie vom Publikum immer wieder neu begehrt wurden, wohl auch selbst zu machen im Stande sein würde.

Die eigenthümlichen Bühnenverhältnisse jener Zeit brachten es mit sich, daß jedes Theater seine Bühnenstücke sich selbst anschaffen und hiezu einen Kreis von dramatischen Dichtern um sich sammeln und unterhalten mußte, die durch Bearbeitung alter und neuer Stoffe der gewaltigen Nachfrage zu genügen hatten. Dieser Kreis bildete sich aus Talenten, wie sie ein begabtes Volk in aufgeregten Zeiten in größerer Zahl hervorbringt. Es fanden sich aus verschiedenen Lebensverhältnissen heraus, theils aus freier Neigung, theils weil sie anderwärts Schiffbruch erlitten, gute Köpfe und geniale Naturen in dieser Beschäftigung zusammen. Unter der bürgerlichen Mißachtung leidend, die bei allem Interesse für die Sache die Personen, die mit dem Theater in Verbindung standen, traf, bildeten sie geschlossene Gruppen unter sich, in welchen die tägliche Berührung und Reibung strebsamer Talente, die ideale Beschäftigung und ununterbrochene praktische Uebung unter dem Ansporn des natürlichen Wettstreites und der alle Künstlerkreise erfüllenden Eifersucht eine rasche und glänzende, aber auch leidenschaftlich

gesteigerte Entwicklung des geistigen wie des theatralischen Lebens zur Folge hatte.

In diesen Kreisen fand Shakespeare durch sein bald erkanntes Talent Aufnahme; in ihnen wurzelte sein geselliges wie sein Geistes- und Berufsleben. Ohne sie ist seine Entwicklung nicht denkbar, wie andererseits ohne sein riesenmäßiges Herauswachsen aus diesem Boden die Namen aller jener Zunftgenossen längst vergessen sein würden.

Shakespeares dramatische Arbeiten, die wohl zuerst nur in Nachahmungen und Redaktionen bestanden haben mögen, hatten überraschenden Erfolg und erregten bald die Aufmerksamkeit und Bewunderung bei den Theaterfreunden, deren angesehenstes und wichtigstes Element jene jungen Barone waren, unter deren besonderer Gunst und Protektion die Bühnen, an denen Shakespeare wirkte, standen. Unter diesen tritt der Graf Southampton hervor, dem Shakespeare seine beiden ersten lyrischen Dichtungen Venus und Adonis, Tarquin und Lucretia, gewidmet hat. Welchen Grad von Innigkeit dieß Verhältniß hatte, und ob auch die Sonette oder ein Theil derselben Bezug auf diesen Gönner unseres Dichters hatten, muß dahin gestellt bleiben. [1]

An seiner bürgerlichen und gesellschaftlichen Stellung

[1] Die in der Zueignung der Lucretia an Graf Southampton gerichteten Worte: „Was von mir geleistet wurde, gehört Ihnen; was ich noch zu leisten habe, gehört Ihnen, da es nur einen Theil dessen bildet, das Ihnen gewidmet ist" gehen jedenfalls über den gewöhnlichen Styl solcher Dedicationen entschieden hinaus und lassen auf mehr als blos ein Verhältniß hoher Gönnerschaft schließen.

änderte sich durch den steigenden Dichterruf und das nähere Verhältniß zu dem Grafen Southampton und einigen andern vornehmen Theaterfreunden wenig oder nichts. Er blieb auf die Kreise des Theaters, auf den Umgang mit seinen Specialcollegen beschränkt. Ohne Frauenliebe konnte er nicht leben, aber sein Beruf wie seine Stellung als flüchtiger Gatte und Vater verschloßen ihm den Zutritt in achtbare Familien. Dagegen gestaltete sich seine ökonomische Lage sehr günstig; wahrscheinlich durch die Unterstützung seines hohen Freundes und Gönners wurde er in Stand gesetzt, bei zwei Theatern in die Stellung eines Miteigenthümers und Direktionsmitglieds einzutreten, und da diese Theater sehr gute Geschäfte machten, gelangte er hiedurch zu einem bedeutenden Einkommen. Er besaß wirthschaftliches Talent, unterhielt die Seinigen, unterstützte die Eltern, und legte daneben von Jahr zu Jahr seine Ersparnisse in Häusern, Gütern, Zehnten und Grundrenten an.

Im Lauf der Zeit, etwa gegen das vierzigste Lebensjahr des Dichters hin, traten allmählig innere und äußere Veränderungen in seinen Verhältnissen ein. Ohne daß ein Wechsel in den gegenseitigen Gesinnungen angenommen werden müßte, verloren die Beziehungen zu dem Grafen Southampton an praktischer Bedeutung, da dieser in seine abenteuerliche politische Laufbahn eingetreten, verheirathet, mehrere Jahre im Gefängniß und vielfach von London abwesend war. Auch die andern vornehmen Freunde und Gönner Shakespeares entwuchsen allmählig den Beziehungen zum Theater, und

es läßt sich denken, daß der selbst älter und reifer gewordene Dichter zu dem jungen Nachwuchs nicht mehr in die alten Verhältnisse einer belebenden gegenseitigen Einwirkung kam. Sodann aber trat das Theaterwesen überhaupt etwas mehr in den Hintergrund, als unter König Jakob die in Elisabeths letzten Zeiten noch latente politische und kirchliche Gährung offener zu Tag trat, und die puritanischen Anschauungen und Reformideen immer mehr Boden fanden. Das Theater wurde noch mehr als vorher der herrschenden Zeit- und Volksströmung entfremdet.

Ueberdieß machten sich auf der Bühne selbst, die stets Veränderung will und sich auch von dem mächtigsten Geist nicht auf die Dauer beherrschen läßt, neue Richtungen geltend. Jüngere Talente, wie Jonson, Beaumont, Fletcher, schlugen neue Wege ein und gewannen die Gunst des Publikums; insbesondere gefiel die Schilderung der Zeitsitten, des damaligen gesellschaftlichen Lebens, während Shakespeare darin fremd war und seinen Blick auf das allgemein Menschliche richtete. Auch besaßen diese Rivalen die altklassische Bildung, die Shakespeare fehlte und damals im höchsten Preise stand. So mochte sich der Dichter allmählig vereinsamter und unbefriedigter fühlen; er dichtete weniger als früher; seine Dramen werden ernster und dunkler; seine Weltanschauung wird trüber und pessimistischer; die Stimmung, aus welcher der Sommernachtstraum, der Kaufmann von Venedig, Was Ihr wollt, die Fallstaffscenen entsprungen sind, war ihm entschwunden. Er suchte vom Theater

loszukommen, gab seine Stellung als Schauspieler auf; ein Versuch, ein Amt bei Hof zu erhalten, mißlang; auch der Plan, den mütterlichen Adel auf sich übergetragen zu sehen, ging nicht in Erfüllung. Die früher nur kurzen Besuche in der alten Heimath, wo seine Frau nach dem frühen Tod des einzigen Sohnes mit zwei Töchtern lebte, wurden nun von längerer Dauer. Etwa im 48sten Lebensjahr verließ er London ganz und lebte mit den Seinigen wieder in Stratford.

Ob diese Rückkehr in die engen Kreise der alten Heimath nach 25jähriger Entfernung die Ausführung eines längst gehegten Wunsches und stets verfolgten Planes, oder aber ein Schritt lebensmüder Resignation, ein Verzicht auf die größeren Hoffnungen und Träume seiner Jugend gewesen ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Das Wahrscheinlichste ist wohl ein Mittleres zwischen beiden Fällen. Daß er eine Rückkehr in die Heimath schon früh ins Auge gefaßt hat, lassen seine Erwerbungen von Haus und Gütern in Stratford vermuthen, die noch in die jüngeren Jahre fallen. Aber er konnte an dieses Asyl erst für seinen Lebensabend gedacht haben, nicht schon für die Jahre der höchsten Mannesreife. Er kehrte früher und lebensmüder zurück, als er gedacht hatte, vielleicht auch schon mit erschütterter Gesundheit und den Keim des Todes im Herzen. Wenigstens verstummte seine Muse in einem Alter, in welchem andere Dichter noch ihre reifsten und vollendetsten Werke schufen; er starb in Stratford in seinem 52sten Lebensjahr.

Man sieht leicht auch an diesem dürren Gerippe, wie viel Stoff zu Romanen und Dramen noch in diesem Lebensgang steckt, und für wie verschiedene Auffassungen des innersten Kerns der Persönlichkeit des Dichters er noch Raum läßt. Für unsern vorliegenden Zweck ist das Wesentliche daran, daß die eigentliche Lebens- und Kunstschule unseres Dichters ganz das Theater gewesen ist. In vielen Beziehungen kann es für den dramatischen Dichter keine bessere Schule geben; so vor Allem in einem Hauptbestandtheil aller Kunst, im Technischen. Ein genialer Dichter konnte bei solcher täglichen und vieljährigen Bühnenerfahrung Schwierigkeiten spielend lösen, in welchen der Dramatiker des Studirzimmers wie der im thätigen Leben sich Bewegende sich fast unfehlbar verstrickt. Er war zum voraus gesichert, nichts Unwirksames, Verfehltes, Unverständliches, Gespreiztes, Langweiliges zu bringen. Er wußte, auf was es ankam, um den dramatischen Effekt zu erreichen, und was als Nebensache behandelt werden darf, und konnte sich dabei doch noch mit Freiheit und Mannigfaltigkeit bewegen. Aber auch für Menschenkenntniß, für Studium der Leidenschaften und ihres natürlichen Ausdrucks kann es kaum einen fruchtbareren Boden geben. Die Quelle der Bildung war hier für Shakespeare eine dreifache: er lernte an den Schauspielern, an den Dichtern und am Publikum. Unter den Schauspielern war ein Mime ersten Rangs, sein Freund Burbadge; unter den Dichtern, mit denen er wetteiferte, waren mehrere entschiedene Talente; unter den Zuhörern empfängliche, gebildete,

ihm persönlich nahe stehende Freunde der Kunst. Zudem ist das Theaterleben selbst ein Microcosmus, eine kleine Welt voll edler und niedriger Leidenschaften, voll Intriguen und Kabalen, in ununterbrochener hastiger Bewegung. In einer Zeit, wo der Schritt auf die Bretter noch ein Bruch mit der bürgerlichen Gesellschaft war, hatte fast jedes einzelne Glied der Bühne einen etwas abenteuerlichen Lebensgang hinter sich. In den Kreisen von Künstlern enthüllt sich überhaupt der individuelle Charakter der Einzelnen weit offener und rücksichtsloser. Shakespeare mochte die Grundzüge und Vorbilder zu vielen seiner dramatischen Charaktere in seiner unmittelbaren Umgebung gefunden haben. Man unterschätzt so häufig die Bedeutung solcher Momente und verkennt die Grenzen menschlicher Leistungen, wenn man bei Shakespeare so gerne alles nur aus einer riesigen und einzigen Genialität abzuleiten versucht.

Allein die Bildungsschule des Theaters hat auch wieder ihre großen Mängel und Schattenseiten. Gerade weil das Bühnenleben eine eigene kleine Welt genannt werden kann, so steht es auch der realen gesellschaftlichen Welt, die denn doch die Hauptsache auch für den Dichter ist, fremd und abgeschlossen gegenüber, und wer nur auf den Brettern, die die Welt bedeuten, zu Hause ist, wird sich von der Welt, wie sie ist, leicht sehr mangelhafte Vorstellungen bilden. Um das recht zu verstehen, muß man die Verhältnisse der Gegenwart vergessen, wo Jeder täglich in der Zeitung lesen kann, was in der ganzen Welt vor sich geht, wo alle Schranken,

die ſonſt die Stände und geſchloſſenen Lebenskreiſe aus einander hielten, verſchwinden und die geſellſchaftliche Nivellirung im ſtetigen Wachsthum iſt. Shakeſpeare ſtand, wie wir geſehen haben, außerhalb der bürgerlichen Geſellſchaft, ſeiner Gemeinde, der Kirche, des Staats; der Zutritt in ehrbare und gebildete Familien, der Umgang mit edlen Frauen war ihm verſagt; er lernte nur beſtimmte Klaſſen des Volkes als Maſſe kennen; es wäre denkbar, daß es ihm ſein Lebenlang niemals ganz klar vor das Bewußtſein getreten wäre, was ihn im Grunde von dem Kern der Nation trennte, welche Ideen ſeine Zeitgenoſſen eigentlich am tiefſten bewegten, was die damaligen Männer der Zukunſt, dieſe Puritaner, die er nur als ſcheinheilige Sünder lächerlich zu machen wußte, in Wahrheit wollten. Die wirkliche ſociale Welt in ihrer vielſeitigen Gliederung und Verkettung trat gar nicht recht an ihn heran. Er kannte die Menſchen vortrefflich, wie ſie ſind, aber nicht, wie ſie handeln, oder genauer, er wußte, wie ſie gern handeln möchten und handeln würden, wenn die tauſendfältigen Gegenwirkungen nicht wären, aber nicht wie ſich ihr wirkliches Handeln auf dem Boden der Geſellſchaft geſtaltet. Daher erklärt ſich denn auch, was wir in einem früheren Abſchnitte nachzuweiſen ſuchten, das Unmotivirte und die Unſicherheit, wo eine ernſte Handlung auf ſocialem und geſchichtlichem Boden ſteht, und die glänzende Wirkung, wo ſein Pegaſus, den Blick den Wolken zugekehrt, uns in die reine Phantaſiewelt trägt. Vom Theater aus läßt ſich oder ließ ſich wenigſtens

damals zwar Menſchenkenntniß gewinnen, aber nicht Welterfahrung.

Das Theaterleben gehört wohl an ſich für alle feiner organiſirten Naturen zu den ungemüthlichſten Berufsarten. Shakeſpeare war dabei nach allen Richtungen in Anſpruch genommen; er war Eigenthümer, Direktor, Regiſſeur, Schauſpieler, Theaterdichter, er hatte die eingeſandten Stücke zu begutachten, die Geſellſchaft in ihren zahlreichen Conflikten mit den Behörden zu vertreten; er war wohl in täglicher und ſtündlicher Berührung mit dieſer kleinen Welt von Ränken und Widerwärtigkeiten aller Art. Wenn er nicht praktiſches Geſchick gehabt und bei der Leitung des Ganzen thätig mitgewirkt hätte, ſo wäre er ſchwerlich ein reicher Mann geworden. Wenn es wahr iſt, daß Shakeſpeare es zu einem Jahreseinkommen von 5—600 Pfund Sterling, was nach jetzigem Geldwerth der vier bis fünffachen Summe entſprechen würde, gebracht habe, ſo wäre er die glänzendſte Ausnahme von der Regel, nach welcher die Dichter die Zeit, da die Güter der Erde vertheilt werden, zu verpaſſen pflegen. Daß er zu anſehnlichem Reichthum gelangte und mehrere Häuſer und Grundſtücke beſaß, gehört jedenfalls zu den ſicherſten Thatſachen ſeines ſonſt ſo dunkeln Lebensgangs. Wer ſich aber nur das genauer vergegenwärtigt, der wird nicht im Zweifel ſein, daß ihm ein ſolcher Goldregen nicht ohne ſein Zuthun in den Schooß fallen konnte. Von den Dichterhonoraren und dem Schauſpielergehalt hätte er kaum leben können, wie denn auch die gefeierten unter ſeinen Collegen meiſt das gemeine Loos der

Muſenſöhne theilten. Wir haben uns aller Wahrſcheinlichkeit nach in Shakeſpeare neben dem Dichter noch den thätigen und gewandten Geſchäftsmann in Theaterſachen zu denken; und das iſt nicht etwa ein gleichgültiger und zufälliger Umſtand.

Muſe und Muße ſind nicht umſonſt verwandte Laute. Die dichteriſche Produktion erfordert die Feierſtunden des Lebens. Jeder Beruf, ſelbſt, wie uns Hans Sachs belehrt, das Schuſterhandwerk iſt mit poetiſcher Thätigkeit vereinbar; es werden dann abwechſelnd verſchiedene Regiſter des Geiſtes aufgezogen und dieſes zeitweiſe Ruhen der höheren Funktionen iſt ſogar pſychologiſch als der geſunde und normale Zuſtand anzuſehen. Schwieriger iſt es, wenn dieſer praktiſche Nebenberuf ſelbſt künſtleriſcher Art iſt, wenn er dieſelben Geiſteskräfte, die beim dichteriſchen Schaffen in Thätigkeit ſind, täglich wenigſtens mit in Anſpruch nimmt. Der Architekt, der Maler und Bildhauer haben den Vortheil, daß der ſchöpferiſche Akt in der Compoſition culminirt, die Ausführung im Einzelnen aber auch einem heilſamen Mechanismus einigen Raum läßt und der Phantaſie ihre Schlummerſtunden gönnt. Bei dem Dichter, deſſen Material der geiſtige Laut in ſeiner unabſehbaren Fülle und Mannigfaltigkeit iſt, iſt die Ausführung nicht ein Ausruhen, ſondern eine Steigerung und Vertiefung der ſchöpferiſchen Kräfte. Die Poeſie duldet keinerlei handwerksmäßige Beigabe und fordert auch für die kleinſte Leiſtung einen Akt der Zeugung und die reinſte Freiheit des Geiſtes. Der Dichter nun, der Tag für Tag ſeine Phantaſie und die höchſten Kräfte ſeines Intellekts

als Schauſpieler, mit Beurtheilung und Correctur dramatiſcher Werke, als Regiſſeur und Theaterdirigent mit in Bewegung zu ſetzen hat, wird bei mäßiger Begabung hieran zu Grunde gehen oder zu einem handwerksmäßigen Betrieb ſeiner Kunſt geführt werden. Bei hohem Talente dagegen wird er zu einer Virtuoſität des dichteriſchen Ausdrucks, zu einer Routine der dramatiſchen Technik gelangen können, der gegenüber alle andern Leiſtungen faſt wie Dilettantenarbeiten erſcheinen, und dennoch wird auch er bei dem Maße menſchlicher Kräfte nicht im Stande ſein, die pſychologiſche Unnatur einer ſolchen Forderung ganz und auf die Dauer zu überwinden. Er wird, wie der Theaterdirektor des Fauſtiſchen Prologs, „die Poeſie commandiren" müſſen. Es werden ihm die Stunden einer wahren und freien Muße, die geweihten Augenblicke reinſter Weltbetrachtung fehlen oder beſchränkt und verkümmert werden; ſeine Phantaſie wird ſich an der nöthigen Schlummerzeit abbrechen und dieſen-Ausfall durch verſtärkte Reize erſetzen müſſen. Der freie, harmloſe Blick in Welt und Leben hinaus wird ihm erſchwert ſein; die Rückſicht auf den Effekt der Bühne wird ihn ſelbſt wider Wiſſen und Willen begleiten. Der caſtaliſche Quell gehört zu den intermittirenden Waſſern. Die ſtetige Anſtrengung von Kräften, die wir nur als einen zarten Blüthenduft des Menſchengeiſtes, als eine flüchtige Himmelsgabe betrachten dürfen, wird allmählig auch an dem geſundeſten Naturell und Gemüth in der Stille zehren und durch Ueberreizung die Wirkung der ſchönſten Anlagen untergraben. Iſt es ein Trugbild oder eine richtige Empfindung

wenn wir den Eindruck nicht abwehren können, als ob eben dieß Shakespeares Fall gewesen wäre, als ob auf die höchsten Werke seiner Muse wie auf deren Schwächen und Kehrseiten jener pragmatisch-psychologische Zusammenhang ein neues Licht werfen könnte, ja selbst das Innerste seines Gemüthslebens und die zeitliche Entwicklung seiner ganzen Lebensstimmung daraus verständlicher würde? Man braucht ja nur eine einzige Zeile des Dichters zu lesen, um ein höchst sensibles und nervöses Naturell herauszufühlen; mußte da nicht das Theaterleben, in das er seine ganze Existenz verflochten sah, etwas Agitirendes und den frischen Lebensmuth langsam Aufzehrendes für ihn haben?

Ja nach unserer Ansicht mag es gerade damit auch zusammenhängen, daß Shakespeare nur Dramatiker, nicht zugleich auch großer Lyriker war. Das Talent dazu konnte ihm unmöglich fehlen, wie schon die Sonette und lyrischen Einlagen der Dramen zeigen; es fehlten aber die äußeren Bedingungen, die beschauliche Muße, die belebende Anregung von Außen. Da Shakespeare im Anfang seiner literarischen Laufbahn sich durch seine beiden größeren lyrisch-epischen Dichtungen und die Sonette einen ansehnlichen Dichterruf in weitern Kreisen verschafft hatte, so kann man sich wundern, daß er diesen Weg, sich zu einem allgemein gefeierten Dichter seiner Nation zu erheben, später gar nicht weiter verfolgte. Die Einwendung, daß Shakespeare nun eben einmal für das Drama die größere Begabung und Vorliebe gehabt habe, scheint uns nicht zutreffend oder entscheidend. In Romeo, dem Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum ist

gerade das Schönste lyrischer Natur. Neben der Darstellung von Charakteren und Leidenschaften ist doch auch das Zarte, Weiche, Phantastische, die sinnige Natur- und Weltbetrachtung, die Zeichnung flüchtiger Stimmungen des Gemüths, was Alles in der Lyrik zum vollsten Ausdruck kommt, eine Hauptstärke unseres Dichters. Es will uns scheinen, Shakespeare habe die innere und äußere Ruhe nicht mehr finden können, die zur Lyrik und zum Epos erforderlich ist, und die seine erste Jugend ihm noch bot. Es sollte ihm nicht mehr so wohl ums Herz, so frei im Gemüthe werden.

Das Theaterwesen nahm ihn ganz in Beschlag und zehrte auch noch in anderem Sinne langsam an seinen Kräften und seinem Gemüth. Das Vorurtheil, die Verfolgungen, die Verachtung, mit welcher die bürgerliche Gesellschaft seinen Beruf, die Institute, in denen er seine ganze Stellung gefunden hatte, belegte, lasteten wie ein schwerer Druck auf ihm.

Es war keine Spur von Phlegma und wenig Sanguinisches in ihm; dagegen scheint er reizbar, sorglich, ja zur Melancholie, zum Pessimismus geneigt gewesen zu sein. Die sonnige Heiterkeit seiner Lustspiele würde dem durchaus nicht widersprechen; das Talent der Komik findet sich sogar häufiger bei ernsteren und sorglichen Naturen, indem die Elemente, die sich bei Andern zu einem mittleren Niveau ausgleichen, hier in zwei Pole auseinander treten. Es mochte ihm auch am Herzen liegen, sich so bald als möglich unabhängig zu machen, die Zukunft der Seinigen, seiner geliebten Tochter Susanne sicher zu stellen, und so gönnte er sich oder fand

er die Ruhe und Stille nicht, die zu freien Studien, zu leichten Spielen des Geistes, zu selbstvergessender Weltbetrachtung gehört.

Seine dramatischen Charaktere haben daher, wenigstens nach unserem subjectiven Gefühl, fast alle, und namentlich die aus der späteren Zeit, einen übernormalen Pulsschlag, der nicht selten an die Grenze des Fieberhaften geht und der uns auf einen individuellen Grund hinzuweisen scheint.

Sein Glücksstern kann wohl im Ganzen ein günstiger genannt werden, sofern er ihn in eine Lebensbahn warf, die seinen Dichtergenius zur vollen Entfaltung brachte; doch litt der Dichter sein Lebenlang unter dem Vorurtheil seiner Zeit gegen die dramatische Kunst, unter dem Gegensatz der damaligen Strömung der Geister gegen seine freieren, auf Humanität gerichteten Bestrebungen, unter der unvermeidlichen Agitation und Zehrkraft eines theatralischen Berufs; und wenn ihm in den Jahren, nachdem er durch eigene Kraft zum Höhepunkt seiner Kunst vorgedrungen war, die Gunst eines Fürsten, die Theilnahme der Nation eine freie und geachtete Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft, eine wahre und volle Muße hätte verschaffen können, so hätte sich seine wunderbare Begabung doch vielleicht zu noch reineren und vollendeteren Schöpfungen erhoben.

XI.

Shakespeares Lebensansichten.

Ueber Shakespeares sittliche Principien, seine religiöse und philosophische Richtung, seinen politischen Standpunkt gehen bekanntlich die Meinungen der Kritiker und Literarhistoriker ebenfalls weit auseinander. Da unser Dichter zu den unbestrittenen Autoritäten gehört, die Jeder gern auf seiner Seite hat, und denen gegenüber die Motive des Neides und der Eifersucht gänzlich wegfallen, da die zahlreichen und vielseitigen Werke in ihren verschiedenen Stellen und Theilen Anhaltspunkte für alle möglichen Auffassungen bieten, so geht es den Auslegern ganz, wie den Theologen mit der Bibel: Jeder findet leicht das, was er sucht. Wenn man aber mit unbefangenem, philologischem Sinn an die Sache geht, wenn man gleichgültig dagegen ist, ob das schließliche Resultat der großen Meinung von dem Dichter zum Vortheil oder Nachtheil gereichen, ob es unseren eigenen Anschauungen entsprechen mag oder nicht, so sind die Schwierigkeiten gerade bei den obigen Fragen kleiner, als bei den ästhetischen und historischen.

Gervinus geht in seiner dithyrambischen Schlußabhandlung so weit, Shakespeare einen sittlichen Führer der Menschheit, den wählenswürdigsten für Welt und Leben zu nennen. Ein solches Urtheil müßte schon zum voraus aus dem Grunde abgelehnt werden, weil uns zu einem sittlichen Führer über-

haupt nur derjenige dienen könnte, deſſen eigener Charakter und Lebensgang uns näher bekannt iſt und als ein vorbildlicher erſcheint, während der bloße ſchriftliche Nachlaß mit noch ſo trefflichen Lehren und Sentenzen dazu niemals ausreicht. Shakeſpeares Perſönlichkeit iſt uns nun aber für ſolchen Zweck viel zu dunkel und unbekannt. Was wir von ſeinem Lebenswege wiſſen, berechtigt zwar nicht zu nachtheiligen Schlüſſen auf ſeinen ſittlichen Charakter, aber es hätte doch etwas ſehr Seltſames, jenen Lebensgang, wie wir ihn oben in ſeinen Grundzügen, und noch ohne die zahlreichen Anekdoten über ihn, kurz gezeichnet haben, einen vorbildlichen zu nennen. Die Menſchheit wird überhaupt nicht geneigt ſein, ihre ſittlichen Führer auf den Brettern der Bühne zu ſuchen.

Im Uebrigen bedarf es nach unſerem Dafürhalten für die ſittliche Geſundheit und Tüchtigkeit Shakeſpeares gar keiner umſtändlichen Beweiſe. Aechter Dichterberuf iſt für ſich ſelbſt ſchon ein ſittlicher Adelsbrief. Niemand glaube, daß bloße Eigenſchaften des Intellekts, daß eine lebendige Phantaſie und ein feines Sprachgefühl ſchon den Dichter machen können. Es gehört dazu noch eine ſinnige Aufmerkſamkeit auf die inneren Vorgänge des eigenen Gemüths, ein Drang nach Wahrheit, ein liebevoller Blick in die Welt, ein von Selbſtſucht freies Intereſſe für fremde Individualitäten, ein Bedürfniß, die einzelne Erſcheinung in das Ganze des Weltzuſammenhangs einzurücken — Eigenſchaften, die zwar wohl mit einzelnen ſittlichen Schwächen verſchiedener Art,

mit heftigen Leidenſchaften, mit ſchweren Verirrungen vereinbar ſind, die aber niemals vereinbar ſein werden mit niedriger Geſinnung, mit grobem Eigennutz, mit Bosheit des Herzens, mit Unlauterkeit des Charakters. Der Schluß vom ächten Dichter auf den edeln Menſchen ſcheint uns unanfechtbar, und wir wüßten kein Beiſpiel, das dagegen ſpräche.

Dieſer allgemeine Beweis ſcheint uns weit zuverläſſiger als die meiſten Einzelbeweiſe aus beſtimmten Stellen und Sentenzen. Und auch das große Hauptargument von Gervinus, Shakeſpeares Glaube an eine ſittliche Weltordnung, ſeine poetiſche Gerechtigkeit, wornach im Ausgang der dramatiſchen Handlung ſtets die durch Frevel geſtörte ſittliche Ordnung wieder hergeſtellt wird und nur das Gute Recht und Beſtand behält, können wir keineswegs ſo hoch anſchlagen; ſchon darum nicht, weil hierin überhaupt gar keine unterſcheidende Eigenſchaft Shakeſpeares liegt und im Weſentlichen von allen dramatiſchen Dichtern das Gleiche geſagt werden könnte. Es iſt dieß eine Art von Spielregel für dieſelben; ja man könnte, wenigſtens für Shakeſpeares Zeit, ſagen, es gehörte zu den ſtaatspolizeilichen Vorausſetzungen, unter denen die öffentlichen Theater überhaupt noch geduldet wurden. Dieſe beriefen ſich auch gerne darauf gegenüber von den Vorwürfen der Immoralität, die ihnen gemacht wurden; wenn ſie ſich aber unterſtanden hätten, in ihren Stücken das Laſter ſchließlich triumphiren und die Tugend zu Schanden werden zu laſſen, ſo wäre ihre Stellung vollends eine ganz unhaltbare geworden.

So wenig daher von der Handhabung der poetiſchen Gerechtigkeit auf den ſittlichen Charakter des Dichters geſchloſſen werden darf, ſo wenig würden wir umgekehrt ſchon ein moraliſches Verdikt gerechtfertigt finden, wenn einmal ein Dichter von peſſimiſtiſcher Weltanſchauung den äußern Schein, die Gewalt, die Thorheit als das in der menſchlichen Geſellſchaft ſchließlich Beſtand Behaltende darſtellen würde. Das Weſentliche iſt doch nur, daß der ſittliche Unterſchied in den menſchlichen Handlungen, der Primat des Gewiſſens in Geltung bleibe, nicht daß der Erfolg im äußeren Weltlauf dem ſittlichen Verhalten proportional ſei. Das Letztere iſt weniger eine ethiſche als eine metaphyſiſche Frage, an deren Löſung vom Verfaſſer des Buches Hiob an ſich Viele vergeblich abgemüht haben, die aber freilich der Hiſtoriker und Staatsmann aus Nützlichkeitsgründen gerne bejaht ſieht, wie es denn Gervinus als einen „ſeltſamen Fehlgriff“ von Schiller bezeichnet, daß er dem Schönen der Erde das Loos der Vernichtung zutheile.

Ueberdieß hält ſich Shakeſpeare ſelbſt gar nicht einmal ſo an jene Forderungen der poetiſchen Gerechtigkeit, wie uns Gervinus glauben macht. Cordelia wird im Gefängniß aufgehängt, Desdemona von ihrem Gatten im Bett erwürgt, Ophelia fällt in Wahnſinn und ertränkt ſich ſelbſt. Was läßt ſich da von Gerechtigkeit reden? Freilich, unſere Aeſthetiker von der Schule, um es nicht auf den Dichter kommen zu laſſen, daß er Unſchuldige leiden laſſe, was gegen ihre Theorie verſtieße, wiſſen überall noch eine tragiſche Ver-

ſchuldung aufzuſpüren. Cordelia hätte dem alten Vater, deſſen Naturell ſie kennen mußte, wohl mit ein paar freundlichen und warmen Worten entgegen kommen können; Desdemona hat überhaupt eine gewagte Neigungsheirath gegen den väterlichen Willen durchgeſetzt und hätte ihren Mann und ſeine Umgebung beſſer kennen und ſtudiren ſollen; Ophelia ſoll nicht reines Herzens geweſen ſein. Dieſe Argumente ſind ſchon darum nichtig, weil die Gerechtigkeit nicht bloß fordert, daß dem verhängten Uebel überhaupt irgend eine Schuld, ſondern daß ihm ein entſprechendes Maß von Schuld vorausgehe. Der Strafcodex der Schultheorie kennt aber wie das Geſetzbuch Drakos nur Eine Strafe für alle Fehltritte, den Tod.

Aber ebenſo oft als die Unſchuldigen leiden, kommen die Schuldigen mit glimpflicher Strafe durch. Macbeth und Richard fallen den Beſten gleich als Helden in der Schlacht; der Schurke Edmund ſtirbt ſogar einen ſchönen Tod, in glücklicher Erinnerung an die genoſſene Liebe; der widrige Angelo kommt mit der Auflage davon, eine verlaſſene Geliebte zu heirathen. Die beiden Veroneſer, Wie es Euch gefällt, Ende gut Alles gut, Der Widerſpenſtigen Zähmung und Maß für Maß enden mit oberflächlichen Verſöhnungen und wurmſtichigen Eben. Nur bei Jago findet der criminaliſtiſche Standpunkt ſeine volle Rechnung, der Mohr Aaron ſoll verhungern, bruſttief eingeſcharrt, und auch bei dem guten Ritter Sir John erläßt es uns der Dichter nicht, uns eine noch tiefere Geſunkenheit und ein jämmerliches

Ende zu zeigen. Der Cyclus der Hiſtorien von Richard II. bis Richard III. ſtellt uns die Verkettung von Schuld und Schickſal in großartigen, weltgeſchichtlichen Bildern vor Augen, wenn auch die Regel häufig, z. B. bei Gloſter und den Söhnen Eduards, wieder nicht zutrifft. In Heinrich VIII. tritt der ſittliche Geſichtspunkt einer Nemeſis in dem Schickſal des Königs und der Königin mehr, als unſer Gefühl erwarten würde, zurück. Dieß Stück ſcheint uns ſogar in directem Widerſpruch mit der von Gervinus betonten Regel zu ſtehen.

Im Ganzen geht es bei Shakeſpeare in dieſen Dingen ab und zu, wie auf der Weltbühne ſelbſt. Ja er ſpricht geradezu in der Form allgemeiner Sentenzen das einemal den Glauben an eine ſittliche Weltordnung und an ein höheres Walten über dem Menſchengeſchick, das anderemal das gerade Gegentheil hievon aus: das erſte, z. B. wenn es in Macbeth heißt:

All den Inhalt
Des Bechers, welchen wir vergiftet, ſetzt
Die unparteiiſche Gerechtigkeit
An unſre eignen Lippen.

oder im Hamlet:

In den verderbten Strömen dieſer Welt
Kann die vergoldete Hand der Miſſethat
Das Recht wegſtoßen, und ein ſchnöder Preis
Erkauft oft das Geſetz. Nicht ſo dort oben.
Da gilt kein Kunſtgriff, da erſcheint die Handlung
In ihrem wahren Licht, und wir ſind ſelbſt
Genöthigt, unſern Fehlern in die Zähne
Ein Zeugniß abzulegen.

oder im Wintermährchen:

Himmelsmächte ſchauen herab auf der Menſchen Thun.

Das zweite dagegen in ebenſo beſtimmter Weiſe, wenn er in „Maß für Maß“ ſagt:

Der ſteigt durch Schuld und jener fällt durch Tugend,
Der kommt von ſchwerer Sünde leicht hinweg;
Der andre büßet ſchwer die leichte Schuld.

oder im Romeo:

Ein Schickſal waltet über Aller Haupt,
Trifft Schuld'ge bald und bald Unſchuldige.

oder im Lear:

Wir ſind den Göttern, was den Knaben Fliegen:
Sie tödten uns zum Spaß.

Alles das ſagt nicht der Dichter unmittelbar, ſondern er legt es beſtimmten Charakteren in beſtimmten Situationen in den Mund. Was ſeine eigene wahre Meinung war, wer will es ſagen? Der Weltlauf bot ihm bald die eine, bald die andere Seite entgegen. Wir würden daher ſeine Behandlungsweiſe lieber als ein Argument für einen unbefangenen Blick in das Weltleben als mit Gervinus für ſeinen Glauben an eine ſittliche Weltordnung gelten laſſen.

Mehr Anſtoß würden wir an den nicht ganz ſeltenen Fällen einer lahmen Beſſerung, einer plötzlichen ſittlichen Umkehr nehmen, wie ſie namentlich in einigen der genannten Luſtſpiele vorkommen. Aber auch jene berühmte Sinnes-

änderung des zum König gewordenen Prinzen Heinz scheint uns nicht klar und tief genug motivirt, und wir können dem Bilde des Heldenkönigs gerade von der psychologisch-sittlichen Seite die Bewunderung nicht zuwenden, die Gervinus in so unbegrenztem Maße dafür in Anspruch nimmt. Der Prinz ist in dem König kaum wieder zu erkennen; und es liegt die aller Erfahrung widersprechende Voraussetzung zu Grund, daß Jemand, der in eine neue, freiere und günstigere Lage versetzt wird, durch bloße Vorsätze ein anderer Mensch werden könne. Wie soll insbesondere die Thronbesteigung den von glühendem Ehrgeiz verzehrten, in wildem Treiben, an mitunter sehr schalen Späßen Jahre lang sich ergötzenden Prinzen in einen christlichen Heldenkönig voll Demuth, Milde und Weisheit verwandeln können? War er damit schon selbst ein anderer geworden, wenn er die eigenen Sünden gemäß der lex regia an Dienern und Freunden, die er nun als seine Verführer hinstellt, gestraft hatte? Und wie kommt er auf einmal zu den vielen gottseligen Reden, da er doch im Hause der Frau Hurtig so ganz andere Sprüche gelernt hatte? Es fehlt hier nach unserem Gefühl an psychologischem Zusammenhang, an der ethischen Motivirung. Es mochte dieß freilich hier auch nicht der Zweck des Dichters sein. Vielleicht wollte er, wie wir oben vermutheten, nachdem er seinen jungen vornehmen Freunden in dem geselligen Kreise des Prinzen ein Conterfei ihres eigenen Jugendtreibens vor Augen gestellt hatte, ihnen nun auch noch ein ideales Bild von dem, was aus einem edlen Jüngling trotz solchen wilden Ge-

bahrens noch werden könne und ſolle, vorführen. Das Bild des Königs hat jedenfalls etwas Ideales, von der ſonſtigen Charakteriſtik des Dichters Abweichendes, hinter ihr Zurückbleibendes; es ſcheint in usum Delphini mit ſittlich-patriotiſcher Tendenz gezeichnet. Daß der Dichter darin ſeine eigene Umkehr aus einem unordentlichen Jugendtreiben zur männlichen Reife und Gediegenheit habe darſtellen wollen, ſcheint uns keine glückliche Vermuthung von Gervinus, wenn er auch den Stoff und Gehalt immerhin in irgend einer Weiſe aus der eigenen inneren Erfahrung hat ſchöpfen müſſen.

Wenn man eines der Bücher in die Hand nimmt, in welchen von Kreyſſig, Marggraf, Ahne und Andern unter verſchiedenen Titeln und Geſichtspunkten die in allen Dramen Shakeſpeares überaus reichen Sentenzen zuſammengeſtellt ſind, und wenn man dabei von der metriſchen und poetiſchen Form abſieht, ſo wird man ſich von der auffallenden Aehnlichkeit überraſcht finden, die eine ſolche Anthologie mit einer Sammlung der Volksweisheit in Sprichwörtern hat. Der Ausdruck iſt bei Shakeſpeare in der Regel glänzender, reicher, kühner, aber der Gedankengehalt iſt ſehr ähnlich und auch die Bilder und Tropen haben gleiches Gepräge. Und doch ſieht man deutlich, es lagen dem Dichter nicht ſchon fertige Sprüche im Sinne, zu denen er nur eine Variante zu machen hatte, ſondern er wird unabhängig durch ſeine Welt- und Menſchenbeobachtung auf die gleichen Wahrnehmungen geführt und gibt ihnen einen ſelbſtſtändigen Ausdruck. Manche treffen mit bereits bekannten Sprichwörtern im Sinn zuſammen,

andere haben ganz den Ton derselben, wiewohl Bild und Form dabei neu zu sein scheint. (Z. B. Es wächst die Erdbeer' unter Nesseln auf. Nicht bellt der Fuchs, wenn er das Lamm beschleicht. Wenn sie nur schenkt, wird jede Hand verehrt. Laß nicht den Hund los, eh' die Jagd beginnt ꝛc.)

Man versuche das Gleiche etwa mit einer Sentenzensammlung aus Schiller und Goethe, und man wird diese Bemerkung nur selten und ausnahmsweise machen können; ihre Sentenzen bewegen sich in andern Regionen, die Goetheschen beruhen überdieß vielfach auf einer eigenthümlichen Grundanschauung, die der Volksweisheit fremd, ja widerstrebend ist. Bei Shakespeare dagegen bemerken wir ein interessantes Verhältniß der Congenialität zum Volksgeist, und zwar nicht gerade zu einem bestimmten: sondern zur Volksweisheit im Ganzen. Was diese im Lauf von Generationen und Jahrhunderten allmählig ansammelt, indem gewisse Wahrnehmungen und Reflexionen, die sich im Welt- und Menschenleben wiederholt aufdrängen, durch begabte Individuen bald hier bald da einen geistvollen und schlagenden Ausdruck in einfachen und treffenden Bildern finden, der dann durch die Ueberlieferung der Sprache zum Gemeingut Aller wird, das benuerkte Shakespeare bei seiner Beobachtung der menschlichen Dinge für sich allein und wußte es in gehobenerem Styl in gleich glückliche Formen auszuprägen. Daher zeigt auch der Inhalt so große Aehnlichkeit. Denn wie die Spruchweisheit am liebsten in den allgemeinsten und, wiewohl ältesten, doch immer neuen Erfahrungssätzen sich

bewegt, so sind auch bei Shakespeare solche Betrachtungen über die Wandelbarkeit alles Menschenglücks, über die Hohlheit und Nichtigkeit des gewöhnlichen menschlichen Treibens, über die Herrschaft des äußeren Scheins der Dinge, die Mahnungen zu Mäßigung der Leidenschaften, zu Besonnenheit, Wahrhaftigkeit ein immer wiederkehrendes Thema seiner Sentenzen. Ein ihm durch persönliche Lebenserfahrung, durch die herrschenden Vorurtheile gegen seinen Beruf und gegen die Kreise, in denen er sich bewegte, ganz besonders nahe gelegtes Thema ist der Spott und die Klage über Heuchelei und Gleisnerei, über die falschen Maßstäbe in der Schätzung der Menschen und Dinge, daß der „übergoldete Staub höher geachtet werde als das bestaubte Gold." Neue, durch besondere Tiefe und Originalität überraschende Gedanken wird man bei Shakespeare in solchen Sentenzensammlungen verhältnißmäßig wenige treffen, aber auch das Alte und Bekannte findet einen so ursprünglichen und schlagenden Ausdruck, daß man den Eindruck hat, wie wenn es vorher noch Niemand gesagt hätte. Es ist der unphilosophische, ja antiphilosophische Geist von Gervinus, der ihn auf diese populäre Spruchweisheit einen so außerordentlichen Werth legen läßt.

Die Aehnlichkeit geht jedoch noch weiter. Niemand wird leicht eine Sammlung von Sprüchwörtern als Führer durch Welt und Leben brauchen können. Denn daß die Ermahnungen zu Mäßigung und Besonnenheit nicht sehr viel ausrichten, sagen uns eben diese Sprüchwörter selbst wieder in zahlreichen Formen; der übrige Inhalt aber ist so mannig-

fach, daß je ein Spruch wieder durch einen andern beſchränkt und aufgehoben wird. Es gibt daher wohl für jeden concreten Fall im Leben ein Sprüchwort, das die Regel angibt, nach welcher der Handelnde dabei verfahren ſollte, aber die Frage iſt gerade die, welcher von den vielen Sätzen, die an ſich Anwendung zulaſſen, eben dießmal der paſſende ſei, ob ein Spruch vom friſchen Wagniß oder einer von der bedächtigen Vorſicht, ob der vom Vortheil des Schweigens oder der vom Reden zur rechten Zeit in Anwendung zu kommen habe. Man muß ſchon einen feſten Leitſtern haben, wenn man ſich in der Spruchweisheit zurecht finden und von ihr Gewinn ziehen will. In einer ähnlichen Lage dürfte ſich derjenige befinden, der nach Gervinus' Rath Shakeſpeare zum „Führer durch Welt und Leben" machen wollte. Wir haben oben an dem Verhältniß von Schuld und Schickſal gezeigt, wie ſowohl Theſe als Antitheſe bei Shakeſpeare den ſtärkſten und ſchönſten Ausdruck gefunden hat. Solche Beiſpiele ließen ſich aber noch in Menge aufzählen. Die Situationen und Charaktere ſind mannigfaltig, wie das Leben ſelbſt, und ſo auch die Maximen, die ſich dem Dichter daraus ergeben. Jener rothe Faden, der durch Ottiliens Tagebuch geht und dort nicht ſchwer zu erkennen iſt, wer hat ihn denn in dem bunten und reichen Schatz der Shakeſpeareſchen Sentenzen ſchon aufgefunden? Die Meinungsverſchiedenheit der Ausleger zeigt zum mindeſten, daß er ſehr ſchwer zu entdecken ſein muß. Wir glauben aber ſogar, daß er gar nicht vorhanden iſt. Das Leben gab ihm keine ſo feſte

und fertige Reſultate, daß Alles in Einem Geiſt gedacht ſein könnte. Der Dichter erreichte ſchon das Lebensalter nicht, in welchem die Meditation und das Bedürfniß nach einer einheitlichen Weltanſchauung zum Uebergewicht gelangt. Er erſcheint uns in ſeinem Lebensgang als ein vorwärts Schreitender, durch innere und äußere Kämpfe ruhelos Fortgetriebener; die Werke ſeiner letzten Jahre ſind ſogar nicht, wie man erwarten ſollte, klarer und fertiger, ſondern eher dunkler und düſterer als die des erſten Mannesalters. Wenn Wilhelm Meiſter von ihm ſagt, man glaube vor den aufgeſchlagenen, ungeheueren Büchern des Schickſals zu ſtehen, in denen der Sturmwind des bewegteſten Lebens ſaust und ſie mit Gewalt raſch hin und wieder blättert, ſo fühlt man ſich gegen dieſe Vergleichung zu dem trivialen Einwurf verſucht, daß ſich in einem Buch, deſſen Blätter der Wind hin und herwirft, nun eben einmal nicht gut leſen laſſe.

Gleichwohl ſcheint es uns nicht ganz unmöglich, Stellen zu bezeichnen, in denen die praktiſche Lebensweisheit des Dichters gleichſam culminirt und einen gewiſſen Abſchluß findet. Sie unterſcheiden ſich von den andern dadurch, daß ſich keine Antitheſe dazu findet, daß ſie nur eine entferntere Beziehung zu der Situation haben, die ſie veranlaßt, daß man an der Wärme und Feierlichkeit des Ausdrucks den Dichter ſelbſt deutlicher als ſonſt herauszufühlen glaubt. Wir haben beſonders Eine Stelle im Auge; ſie iſt aus Hamlet, in dem wir unverkennbar auch ſonſt den Dichter

unmittelbarer hinter der Maske ſeines Helden erblicken. Hamlet ſagt zu Horatio:

Hör' mich an.
Seit meine theure Seele Herrin war
Von ihrer Wahl und Menſchen unterſchied,
Hat ſie dich auserkoren; denn du warſt,
Als littſt du nichts, indem du Alles litteſt,
Ein Mann, der Stöß' und Gaben des Geſchicks
Mit gleichem Dank genommen; und geſegnet,
Weß Blut und Urtheil ſich ſo gut vermiſcht,
Daß er zur Pfeife nicht Fortuna dient,
Den Ton zu ſpielen, den ihr Finger greift.
Gebt mir den Mann, den ſeine Leidenſchaft
Nicht macht zum Sclaven, und ich will ihn hegen
In Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege. Schon zu viel hievon!

Man ſieht wohl, der Dichter zeichnet damit nicht ſich ſelbſt, ſondern weit eher das, was ihm fehlt, wonach er ringt, die Stille und ungebrochene Faſſung des Gemüths gegenüber von den Wechſelfällen menſchlichen Schickſals. Dahin gehört auch jener reſignirte Spruch, der ſich im Lear und Hamlet faſt in gleicher Faſſung findet:

Dulden muß der Menſch
Sein Scheiden aus der Welt wie ſeine Ankunft.
Reif ſein — iſt Alles.

Es iſt die Ataraxia der Weiſen des helleniſchen Alterthums.

Shakeſpeare wußte aber wohl ſchwerlich darum, daß er hiemit in den Fußſtapfen griechiſcher Philoſophen ging; denn

er hielt wenig auf Philoſophie und Philoſophen. Wo er von ihnen redet, geſchieht es in einer etwas deſpectirlichen Weiſe; z. B.

Noch ſah ich niemals einen Philoſophen,
Der mit Geduld das Zahnweh konnt' ertragen,
Wenn er der Götter Sprache gleich geredet
Und Schmerz und Zufall wie ein Nichts verlacht.

Und er nennt ganz im Sinn eines bekannten Schiller=ſchen Gedichtes denjenigen einen ächten Naturphiloſophen, „der dahinter gekommen iſt, daß der Regen die Eigenſchaft hat, naß zu machen, und das Feuer die, zu brennen, daß gute Weide fette Schafe macht, und magere dürre, daß die Haupturſache von der Nacht in der Abweſenheit der Sonne liegt, und auch das noch, daß ein Menſch, der weder von Natur noch durch Kunſt zu Verſtand gekommen iſt, ſich entweder über die Erziehung zu beklagen hat oder von einer ſehr dummen Sippſchaft ſein müßte." Dazu kommt der bekannte Spruch:

Viel Dinge gibt's im Himmel und auf Erden,
Die ſich die Schulweisheit nicht träumen läßt.

Er ließ nur praktiſche Lebensphiloſophie gelten, aber keine Metaphyſik. Er machte ehrerbietig Halt vor den Myſterien, und in ſeinen Werken findet ſich wohl nicht ein einziges, für ein glaubiges Gemüth verletzendes Wort darüber; aber er hielt es für unfruchtbar, ſich näher damit zu befaſſen. Er machte für ſich keinen Anſpruch darauf, von

transſcendenten Dingen Etwas zu wiſſen, aber er ſchenkte auch Andern, die davon zu wiſſen behaupteten, keinen Glauben, mochten ſie nun ihre Kunde aus natürlichen oder übernatürlichen Quellen ableiten. Ganz verfehlt erſcheint es uns deßhalb auch, wenn Manche Shakeſpeare zum Spinoziſten, zum Dichter des immanenten Weltgeiſtes machen wollen. Dieſer Standpunkt lag ihm jedenfalls noch ferner als der entgegengeſetzte; es fehlen ihm die weſentlichſten Merkmale der pantheiſtiſchen Weltanſchauung. Für dieſe müſſen die Widerſprüche und Uebel der Welt etwas nur Scheinbares ſein und ihre Ausgleichung bei einer höheren Betrachtung finden, da ſie ja auch nur Beſtandtheile eines göttlichen Alllebens ſein können; Shakeſpeare aber ließ ſie als reale und unausgeglichene Dinge ſtehen; ſeine Auffaſſung neigt weit mehr zum Peſſimismus als zur Theodicee; die Quinteſſenz ſeiner Lebensweisheit läuft auf eine gute Defenſive gegen die Wechſelfälle des Weltlaufs hinaus, in dem er viel mehr des blinden Schickſals Walten, als die Leitung einer guten und weiſen Gottheit oder gar das unmittelbare Leben des Weltgeiſtes ſieht. Ebenſo weſentlich iſt dem pantheiſtiſchen Standpunkte, daß der Unterſchied von gut und böſe nur ein relativer iſt. Für Shakeſpeare ſteht das monarchiſche Recht des Gewiſſens, die Untrüglichkeit ſeines Wahrſpruchs und deſſen einfach dualiſtiſche Grundlage außer Frage. Das Gewiſſen iſt wahrhaft „die Sonne ſeines Sittentags;“ dieſe Vorausſetzung geht durch alle ſeine Werke, und die gewaltigſten ſeiner dramatiſchen Wirkungen ruhen auf ihr.

Man beruft ſich dagegen auf eine Stelle im Hamlet, die beim erſten Anblick allerdings anders klingt: „An ſich iſt nichts weder gut noch böſe; unſer Denken macht es erſt dazu.“ Man darf ſie aber nur im Zuſammenhang leſen, um zu ſehen, daß dort gar nicht einmal vom Sittlichen die Rede iſt, ſondern von Gut und Uebel. Dänemark mag für Roſenkranz kein Gefängniß ſein, ſo iſt der Zuſammenhang, für Hamlet iſt es eines; denn da kommt Alles darauf an, wie Jeder die Sache anſieht. Dieſer einfachſten Reflexion wegen, deren Gedanke ſo alt iſt als das menſchliche Denken ſelber, machen unſere Gelehrten Shakeſpeare zu einem profunden Philoſophen, zum Propheten eines neuen Zeitalters. Schon die deutſche Ueberſetzung der Stelle iſt unrichtig; für bad ſollte nicht ſtehen: böſe, ſondern: ſchlimm. Damit fällt allein ſchon das ganze Argument.

Allein ebenſo müſſen wir denjenigen widerſprechen, die Shakeſpeare als chriſtlichen und proteſtantiſchen Dichter bezeichnen, nicht nur in jenem allgemeinen culturgeſchichtlichen Sinn, in dem wir auch Goethe und Schiller dazu rechnen, ſondern in dem beſtimmteren, daß der Glaube ſeiner Kirche ein, wenn nicht herrſchendes, doch klar hervortretendes und deutlich erkennbares Element ſeiner Welt- und Lebensanſchauung gebildet hätte, und wenigſtens annähernd ſo, wie wir Dante, Taſſo, Calderon, Milton, Klopſtock chriſtliche, und die einen davon katholiſche, die andern proteſtantiſche Dichter nennen. Dieſe Auffaſſung Shakeſpeares tritt in neuerer Zeit ſogar mehr hervor als früher, wie das Buch

von Flathe, die Schriften von Schwarzkopf, Gerth, Rio und Andern zeigen. Es möchte eben jede Richtung unsern Dichter zu den Ihrigen rechnen dürfen. Fragt man aber nach den Beweisen, so wird man eben gleich wieder jener leidigen, man möchte sagen theologischen Manier begegnen, daß eine Anzahl dicta probantia zusammengestellt werden, dabei jede Stelle, ohne Rücksicht auf die Motivirung des unmittelbaren Zusammenhangs, als Zeugniß für des Dichters eigene Meinung genommen wird, und man diejenigen Stellen, die etwa eine abweichende, ja ganz entgegengesetzte Auffassung desselben Gegenstandes enthalten, nicht sieht oder mit Stillschweigen übergeht oder nicht gelten lassen will. Mit diesem Verfahren könnte man ganz leicht den Beweis liefern, daß z. B. Schiller an die Gottheit Christi, an seine übernatürliche Geburt und seinen stellvertretenden Opfertod geglaubt haben müsse, da er an einer Stelle sagt: „Und geboren wurde der Jungfrau Sohn, Die Gebrechen der Erde zu heilen," und an einer andern: „Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen, Starb an dem Kreuze Gottes Sohn." Und aus Goethe ließe sich nach dieser Methode eine ganze Authologie christlicher Sentenzen zusammenreihen.

Daß Shakespeare, wenn er Stoffe aus der Geschichte des christlichen Mittelalters dramatisch behandelte, seine Personen als Christen darstellt, entspricht ganz der Natur der Sache, und man sollte verständiger Weise weit weniger das charakteristisch für Shakespeare finden, daß Richard II. nach seinem Sturz sich einigen Betrachtungen von religiöser Art

und annähernd chriſtlicher Haltung hingibt, daß Heinrich V. in einer Anrede an ſein Heer vor der Schlacht, in ſeinem Verhalten nach errungenem Sieg fromme Geſinnungen an den Tag legt, als daß das religiöſe und kirchliche Moment, das doch in jenen Jahrhunderten ſo außerordentlich bedeutend und hervortretend war, bei Shakeſpeare im Ganzen ſo wenig und gewiß weit weniger zu Tage tritt, als jeder moderne Dichter, der den gleichen Stoff zu behandeln hätte, für geboten halten würde. Wer in ſeinem Shakeſpeare zu Hauſe und dabei im Stande iſt, die natürlichen Eindrücke ohne vorgefaßte Meinungen in ſich aufzunehmen, der wird gerade ſo wie der Kenner der Goethe'ſchen und Schiller'ſchen Dichtungen den untrüglichen Geſammteindruck empfangen, daß er einen Dichter vor ſich hat, der zwar mit der poſitiven Religion, welcher er angehört und in deren Geſittung ſeine ganze Bildung wurzelt, die mannigfaltigſten geiſtigen Berührungspunkte hat, der aber gleichwohl in völliger Unabhängigkeit von ihren Glaubensſätzen mit freiem Blick in Welt und Leben ſchaut und das Bild, das ſich davon in ſeinem Geiſte abſpiegelt, ganz unbekümmert um deſſen Beziehungen zu den Dogmen in die Formen ſeiner Kunſt einkleidet. Er wird wohl auch bei unſerem Dichter oft genug religiöſen Gefühlen und Vorausſetzungen begegnen, aber mehr nur jenen, in welchen ſich tiefere Gemüther bei allen geſitteten Völkern, zu allen Zeiten und von allen Bekenntniſſen im Stillen begegnen. Er wird ſich kaum irgend einmal unmittelbar daran erinnert finden, daß er gerade mit einem Dichter

christlichen Glaubens, und zwar evangelischen Bekenntnisses, beschäftigt ist. Goethe nennt ihn einen wahren Naturfrommen.

Allein während das Verhältniß des modernen Dichters zu der Kirche, der er angehört, in solchem Fall in der Regel ein nur nominelles und indifferentes ist, verhielt sich das bei Shakespeare noch ganz anders. Seine Kirche verdammte seinen Beruf, verachtete seine Kunst, verfolgte seinen Stand und seine bürgerliche Stellung. Das treibende Element in ihr, das die nächste Zukunft beherrschen sollte, war die puritanische Gesinnung, die Idee einer gesellschaftlichen, kirchlichen und politischen Reform durch radicale, auf die christliche Urzeit zurückgreifende Principien, denen Kunst und Theaterwesen etwas völlig Fremdes waren. Shakespeare stand daher zu seiner Kirche nicht in einem neutralen, sondern in einem polemischen und defensiven Verhältniß. Es geht auch in der That für den aufmerksamen Leser durch alle Dramen Shakespeares eine versteckte Polemik zwar nicht gegen das Religiöse und Christliche an sich, aber gegen die Kirche. Nur muß man sich erinnern, daß ein strenges Verbot bestand, kirchliche Verhältnisse und Fragen auf die Bühne zu bringen, daß mit der Justiz damals in solchen Dingen nicht zu spaßen und daher große Vorsicht und Zurückhaltung geboten war. Den Geistlichen theilt unser Dichter in der Regel unvortheilhafte Rollen zu. Die niederen Geistlichen werden als beschränkt, die höheren als bigott, herrschsüchtig und zweideutig gezeichnet. Ehrn Olearius Textdreher in „Wie es euch gefällt," Nathanael in Verlorne Liebesmühe,

Evans in den luſtigen Weibern ſind komiſche und poſſenhafte Figuren. Die verſchiedenen Cardinäle und Biſchöfe in den engliſchen Hiſtorien, der Prieſter im Hamlet ſind ſchlimme oder ſchwache Charaktere. Einen wirklich frommen Sinn theilt der Dichter lieber einem Laien als einem Geiſtlichen zu. Nur der Biſchof von Carliſle in Richard II., der Erzbiſchof Cranmer in Heinrich VIII. und Pater Lorenzo in Romeo können etwa als würdige Vertreter ihres Standes gelten; doch tritt der erſte wenig hervor, Cranmer iſt bei Shakeſpeare mehr Hof- und Staatsmann als Geiſtlicher, und bei Lorenzo würde man den chriſtlichen Mönch und Prieſter kaum erkennen, wenn er ſich nicht der Ausdrücke: „O heiliger Sanct Franz“ und „Bei meinem heiligen Orden“ wie einer Art von angewöhnter Fluch- und Betheurungsformel bediente.

Deutlicher und unverhohlener iſt die Polemik gegen das Puritanerthum. Aber Shakeſpeare iſt hierin offenbar und in wohl entſchuldbarer Weiſe Parteimann. Das Berechtigte, Bedeutende und Weltgeſchichtliche, welches in dieſer energiſchen Bewegung des Gewiſſens und conſequenten Gedankens gegen die faule und brutale Scheinreformation der Tudors lag, wird von dem Dichter nicht erkannt oder nicht gewürdigt. Er ſieht nur die Schattenſeiten und Extreme. Es iſt, wie wenn Jemand heutzutage kirchliche Geſinnung, Sittenſtrenge, Pietismus, Scheinheiligkeit, Muckerthum, Alles in einen Topf wirft. Wer ſo verfährt, bei dem wird man nicht im Zweifel ſeyn, daß er von der Sache keine tiefer gehende Erfahrung hat. So iſt auch Shakeſpeare ein Fremdling auf dieſem

Felde. Sein Lord Angelo in „Maß für Maß“ ist eine unnatürliche, nicht mit kundiger und feiner Hand gezeichnete Figur, ein widriger und gemeiner Schurke, durch dessen Bild sich die Puritaner nicht getroffen fühlen konnten.

Die Confession des Dichters mag zwar im Ganzen daran zu erkennen seyn, daß aus dem Schooß der katholischen Bildung in damaliger Zeit ein so freier Geist schwerlich hätte herauswachsen können; im Einzelnen aber wird man kaum an sie erinnert. Eine unzweideutige Stelle ist jene Weissagung in Heinrich VIII. bei Elisabeths Geburt, daß in ihren Tagen Gott werde wahrhaft erkannt werden. Auch würde ein katholischer Dichter jene trotzigen Worte vor König Johann gegen den päpstlichen Legaten, die so correct anglikanisch gedacht sind, nicht in den Mund gebracht haben:

Kein Nam' ist zu ersinnen, Kardinal,
So leer, unwürdig und so lächerlich,
Mir Antwort abzufordern, als der Papst.
Wie nächst dem Himmel wir das höchste Haupt,
So wollen wir auch diese Oberhoheit
Nächst ihm allein verwalten, wo wir herrschen,
Ohn' allen Beistand einer ird'schen Macht.
Ob alle Könige der Christenheit
Der schlaue Pfaff so gröblich irre führt —
Will ich allein, allein den Papst nicht kennen
Und seine Freunde meine Feinde nennen.

Auf das Kirchenthum beider Confessionen hielt Shakespeare wohl gleich wenig, und wenn er das Puritanerthum schärfer und häufiger geißelt, als die römische Hierarchie, so war es nur, weil es ihm näher auf die Sohlen brannte. Die

katholiſche Kirche legte dem Theaterweſen nichts in den Weg. Bemerkenswerth iſt es immerhin, daß diejenige unter Shakeſpeares dramatiſchen Perſonen, bei welcher eine ächte Frömmigkeit am entſchiedenſten den Grundzug des Charakters bildet, katholiſch und eine Spanierin iſt, die Königin Katharine, die Gemahlin Heinrichs VIII.

Um nun auch noch von Shakeſpeares politiſchem Standpunkt zu reden, ſo kann ihn kein Dichter an Gefühl für Ehre und Größe ſeiner Nation übertreffen, und die Vaterlandsliebe hat noch nie einen wärmeren und glänzenderen Ausdruck gefunden, als in jenen berühmten Worten des alten Gaunt in Richard II.: „Der Königsthron hier, dieß gekrönte Eiland" u. ſ. w. Dieſer patriotiſche Sinn geht durch die ganze Reihe der engliſchen Dramen und macht ſie zu einem ſo koſtbaren Beſitzthum der engliſchen Nation. In der Behandlung der Kriege gegen Frankreich geht der Patriotismus ſogar bis zum Prahlen und Bramarbaſiren, wie es in der Natur einer Volksbühne liegt, und man findet ſich an die Darſtellung der Napoleoniſchen Schlachten auf den Pariſer Vorſtadttheatern erinnert. Bei Agincourt läßt der Dichter genau conſtatiren, daß 10,000 Franken gefallen ſind und nur 29 Engländer. Die Franzoſen ſind bei ihm großmaulig und übermüthig vor der Schlacht, die Engländer in ruhigſter Faſſung. Der König läßt vor dem Kampf Alle in ſeinem Heer, die nicht Luſt zu fechten haben, auffordern heimzugehen und gibt ihnen Reiſegeld, obgleich bereits fünf Franzoſen auf Einen Engländer kommen.

Was aber die Fragen des innern Staatslebens angeht, so müssen alle Versuche, Shakespeare als einen über den politischen Parteien auf freier Höhe mit unbefangenem Urtheil Stehenden darzustellen, an unwiderlegbaren Thatsachen scheitern, und Gervinus, der sonst so gern und streng die Dichter nach ihrem politischen Verhalten mißt, führt hier auf eine unbegreifliche Weise zweierlei Maß und Gewicht. Shakespeare hatte in diesen Dingen eine äußerlich gegebene Stellung, deren Consequenzen er sich nur schwer entziehen konnte und jedenfalls nicht entzogen hat. Die zwei Parteien, die sich in der folgenden Generation unter dem Feldgeschrei: Ritter und Rundköpfe, entgegenstanden, waren auch schon in Elisabeths letzter Zeit und unter Jakob in wohl erkennbarer Form vorhanden. Auf der einen Seite standen diejenigen, die mit der politischen und kirchlichen Reform Ernst gemacht haben wollten; dahin gehörten die Mittelklassen, das städtische Bürgerthum, der Kern des Volks. Zur andern Seite, die weitere Reformen ablehnte und die Vorrechte der Krone in Staat und Kirche festhielt, gehörten der Hof und der hohe Adel mit ihrem Anhang.

Unter den Gegenständen des Haders waren zwar viele wichtigere, aber ein jedenfalls auch nicht unbedeutender die Duldung der Schaubühne. Die Rundköpfe wollten sie geschlossen haben; der Gemeinderath von London verfolgt sie Jahrzehende hindurch mit zäher Hartnäckigkeit, bis endlich ein Parlamentsbeschluß ihre völlige Aufhebung durchsetzt. Der Hof, der Geheimerath der Königin, die Lord Leicester, Cecil

u. A. schützten und hielten die Sache ganz allein, nicht ohne dem Verlangen der Bürgerschaft wiederholt bedeutende Concessionen machen zu müssen. Was konnte unter diesen Verhältnissen der politische Standpunkt eines Mannes seyn, der als Aktionär, Direktor, Schauspieler, Dichter mit dem Theater verwachsen war, dessen Vermögen und Nahrungsstand ganz von demselben abhing? Nun gehörte aber die Shakespearesche Truppe gerade zu den vornehmeren, vom Adel unterstützten und vorzugsweise besuchten; ihre Mitglieder hießen die Schauspieler der Königin und waren wiederholt der allgemeinen Verfolgung nur dadurch, allein oder mit wenigen, entgangen, weil sie sich darauf berufen durften, daß sie den Lustbarkeiten der Königin dienten und in gewissem Sinn ein Anhängsel des Hofstaates bildeten. Am Schluß der Vorstellungen wurde nach der Angabe eines Schriftstellers jener Zeit von den Schauspielern jedesmal knieend ein Gebet für die Königin gesprochen. Es ist nicht zu verwundern aber auch nicht zu läugnen, daß Shakespeare der strengste Royalist und ein Anhänger der Hof- und Adelspartei vom reinsten Wasser war.

Wie schon oben in anderem Zusammenhang bemerkt worden, war die Geschichte von England für ihn nichts anderes als das Leben und die Schicksale seiner Könige und großen Barone; die magna charta, die Parlamente, das Bürgerthum und die Gemeinden, die ersten Reformbewegungen der Wiclefiten, die Volkserhebungen waren für ihn gar nicht vorhanden. Von dem Aufstand des John Cade wird ein verächtliches und possenhaftes Bild gegeben, das durch die

damit verbundenen Grauſamkeiten einen widrigen Eindruck macht. Auf die einzige, aus dem Bedürfniß einer momentanen Motivirung leicht erklärbare Stelle, in welcher ein Vorzug des adeligen Blutes geläugnet wird (in „Ende gut Alles gut“ die Rede des Königs über Helena), fallen eine Unmaſſe von ſolchen, die ganz in jener Vorausſetzung wurzeln. Eine wahre Muſterſtelle dafür iſt die Anrede an das Heer vor der Schlacht, die Shakeſpeare ſeinem Tugendbild eines Königs, Heinrich V., in den Mund legt:

Auf, Engliſche vom Adel!
Seid nun ein Vorbild Menſchen gröbern Bluts
Und lehrt ſie kriegen! Ihr auch, wackres Landvolk,
In England groß gewachſen, zeigt uns hier
Die Kraft genoßner Nahrung, laßt uns ſchwören,
Ihr ſeid der Pflege werth.

Von jenen engliſchen Bogenſchützen und Musketieren, die alle jene Siege auf Frankreichs Boden erfochten haben, iſt hier die Rede, wie von Roſſen oder Hunden, die nun am entſcheidenden Tage zu zeigen haben, daß ſie das Futter werth waren, das man ihnen indeſſen gereicht hat. Noch erſtaunlicher iſt die andere Stelle in Heinrich V., wo der Herold der Franzoſen um die Erlaubniß nachſucht,

Die Todten zu verzeichnen und begraben,
Die Edlen vom gemeinen Volk zu ſondern.
Denn, o des Wehs! viel unſrer Prinzen liegen
Erſäuft und eingeweicht in Söldnerblut!
So taucht auch unſer Pöbel rohe Glieder
In Prinzenblut.

Man darf hier nicht ſagen, das ſey nun eben einmal der Standpunkt jener Zeit geweſen. Die jungen Cavaliere, die das Shakeſpeareſche Theater beherrſchten, mochten die Sache ſo angeſehen haben, die Rundköpfe, die Mittelklaſſen gewiß nicht, und die chriſtliche Kirche hat ſolche Anſchauungen jederzeit als der ganzen Grundlage ihrer Weltanſchauung zuwiderlaufend bekämpft und verdammt. Der Dichter huldigt hier dem engliſchen Kaſtengeiſt in der naivſten Weiſe, und man muß unwillkürlich dabei noch an ſeine eigenen vergeblichen Verſuche denken, den mütterlichen Adel auf ſich übergetragen zu ſehen.

Im Coriolan iſt der Gegenſatz von Adel und Volk direkt das Thema des ganzen Dramas. Wie ſchroff und einſeitig ſtellt ſich der Dichter hier ganz in das patriciſche Lager! Die Plebejer, ihre Tribunen an der Spitze, ſind ſammt und ſonders gemeine Schufte. Das Stück ſchien es förmlich zu fordern, daß auch auf die Gegenſeite einiges Licht fiele. Gervinus meint aber in ſeinem blinden Eifer, es würde der äſthetiſchen Einheit des Stücks geſchadet haben, wenn Shakeſpeare die Tribunen mehr hervorgehoben hätte. Hier heißt es nun auf einmal: „In dem Maße, in dem der Dichter uns für die Tribunen gefeſſelt hätte, wäre Coriolan aus all unſerem Antheil geſunken," während ſonſt derſelbe Kritiker, und mit Recht, die Kunſt unſeres Dichters rühmt, einen Reichthum ſelbſtſtändiger und bedeutender Charaktere, ja ſelbſt mehrere Handlungen in Einem Drama zu verknüpfen, und ihm ſogar eine Vorliebe beilegt, ſeinen

ersten Helden durch den Gegensatz eines zweiten und dritten in helleres Licht zu stellen. Wohl läßt der Dichter Coriolan durch das Uebermaß von Heftigkeit und Trotz tragisch enden, in der Hauptsache aber stellt er sich ganz auf seine Seite. Aus Julius Cäsar läßt sich kein Argument gegen diese Auffassung schöpfen, denn auch dort ist das Volk nur die rohe und dumme Masse, die zuerst Cäsar, dann Brutus, dann Antonius zujauchzt, und die Verschwörung ist ganz eine innere Fehde der Aristokratie unter sich.

Daß Shakespeare auch den Fürsten und Großen die ernsten und furchtbaren Lehren der Geschichte in ergreifender Weise und ohne ängstliche Rücksichten vor Augen stellt, ist vollkommen richtig. Das ändert jedoch in der Hauptsache nichts; denn in dem Sinne ist wohl noch niemand absolutistisch gewesen, daß er auch die sittlichen Schranken der Könige und ihre höhere Verantwortung in Abrede gezogen hätte. Daß aber Shakespeare sich aller Schmeichelei nach oben enthalten habe, dieses Lob kann mit der Wahrheit nicht bestehen. Schon die Sonette sind von schmeichlerischen Uebertreibungen gegenüber von dem jungen vornehmen Freund nicht frei, wenn schon hier Liebe und Dankbarkeit und der für solche poetische Huldigungen übliche Styl vieles entschuldigen mag. Der Hymnus auf Elisabeth, der sich in Heinrich VIII. findet, ist allerdings erst nach dem Tode der Königin geschrieben, aber die Kritiker, die dieß so rühmend hervorheben, lassen seltsamerweise unerwähnt, daß sich unmittelbar an jenen Preis der verstorbenen Königin ein nicht minder überschweng-

licher auf den regierenden König Jakob anſchließt. Der Dichter fährt nämlich, nachdem er Eliſabeth verherrlicht hat, in ſeiner Weiſſagung fort:

Wie
Der Wundervogel ſtirbt, der Jungfraunphönix,
Erzeugt aus ſeiner Aſche ſich der Erbe,
So wunderwürdig auch, wie ſie es war.
So läßt ſie einem Andern allen Segen,
(Ruft ſie der Herr aus Wolken dieſes Dunkels)
Der aus der heil'gen Aſche ihrer Ehre
Sich, ein Geſtirn ſo groß wie ſie, erhebt,
Glanzhell. Schreck, Friede, Fülle, Lieb und Treu,
Die Diener waren dieſes holden Kindes,
Sind ſeine dann, wie Reben ihn umſchlingend;
Wo nur des Himmels helle Sonne ſcheint,
Da glänzt ſein Ruhm, die Größe ſeines Namens,
Und ſchaffet neue Völker; er wird blühn
Und weit, wie Berges Cedern, ſeine Zweige
Auf Ebnen ſtrecken. Unſre Kindeskinder,
Sie ſehn Gott preiſend dieß.

Worte und Gedanken ſind zwar wie immer von wunderbarem Glanze, aber wenn das nicht ſchmeicheln heißt, was ſoll dann noch ſo heißen? Virgil und Horaz verſtanden es nicht beſſer, wiewohl Auguſtus immer noch ein ganz anderer war als Jakob. Und thront der Dichter noch ſo hoch über den politiſchen Parteien, der dem Fürſten, und einem ſolchen, wie der erſte Stuart war, Lobſprüche, die an ſich ungemeſſen ſind und in dieſem Fall aller geſchichtlichen Wahrheit ins Geſicht ſchlugen, entgegen brachte?

Es kommt uns nun entfernt nicht in den Sinn, um dieſer Dinge willen über den Dichter ein ſtrenges Urtheil zu fällen. Er ſah das Alles wohl ganz anders an, nicht nur als wir heutzutage, ſondern auch als unabhängige Männer aus den damaligen bürgerlichen Kreiſen. Ein König von England war in jenen Zeiten noch ein Weſen höherer Art, zumal für einen von der bürgerlichen Geſellſchaft geächteten Schauſpieler, deſſen ganze Exiſtenz an der Gunſt des Hofes und der Großen hing. Shakeſpeare, der mit dem Bürgerthum in keine Berührung kommen konnte, wußte wohl gar nicht, was in dieſen Kreiſen vorging und gährte, und wie weit ſeine Anſchauungen von den ihrigen ablagen. Er hat eigentlich die politiſchen Ideen ſeines Zeitalters nicht bekämpft, denn ſie waren gar nicht an ihn herangetreten; er hatte eine gegebene Stellung und accommodirte ſich derſelben, wie ſeine Genoſſen und Rivalen, die Marlow, Green, Jonſon, Beaumont, Fletcher und Andere auch thaten; daß man die Großen beſingt und ihre Gunſt zu gewinnen hat, das verſtand ſich gleichſam von ſelbſt; es kam nur darauf an, wer das feinſte Talent, die feinſte Kunſt dabei zeigte.

Shakeſpeares Beziehungen zu dem Grafen Southampton und andern Gönnern von hoher Geburt und Stellung konnten ihn natürlich auch nicht auf andere Anſchauungen führen. Wie wir ſchon früher zeigten, war bei dem ſeltenſten Reichthum der innern Geſtaltenwelt der Kreis ſeiner äußeren Erfahrung ein beengter, und viele Dinge, die um ihn vorgingen, lagen außerhalb ſeines Geſichtskreiſes. Der Unter-

ſchied der Stände, die Vorzüge der Geburt, die unbeſchränkte Fürſtengewalt waren ihm feſte vorgefundene, anerzogene, durch die eigenthümliche Stellung ſeines Berufs verſtärkte, mit allen ſeinen Intereſſen verwachſene Vorausſetzungen, die er nicht in die Lage kam in Zweifel zu ziehen und zum Gegenſtand eines ſelbſtſtändigen Nachdenkens zu machen. Seine Phantaſie trug ihn in ferne Länder und Zeiten und ſtellte ihm alle denkbaren Situationen und Charaktere ins hellſte Licht; ſie lehrte ihn die Sprache der Könige reden, weit beſſer, als dieſe ſelbſt ſie verſtehen, aber in der realen Gegenwart war er der abhängige und gebundene Schauſpieler und Theaterdichter, der ſich von der einen Seite verachtet und verfolgt, von der andern beſchützt und begünſtigt fand und ſich in die natürlichen Conſequenzen dieſer gegebenen Sachlage zu fügen wußte. Er konnte dabei ein edler und freigeſinnter Mann ſeyn, ſo gut als es Virgil und Horaz, Calderon, Racine und andere Dichter geweſen ſeyn mögen, die ihre äußere Lebensſtellung der Gunſt der Großen verdankten und ihre Ergebenheit und Dankbarkeit in poetiſchen Huldigungen bezeugten. Es mag ſomit ſchließlich Alles entſchuldbar und begreiflich ſeyn, aber nur das wird auf der andern Seite eine billige Forderung ſeyn, daß man darauf verzichten möge, Shakeſpeare auch in dieſem Punkt, wie in ſo vielen andern, in eine ideale und nebelhafte Höhe zu rücken, und ihn mit ungerechten Seitenblicken auf unſere großen deutſchen Dichter als den mit ſtaatsmänniſcher Einſicht, mit hiſtoriſch-prophetiſchem Blick auf der Höhe ſeines

Zeitalters thronenden Genius, als den politischen Dichter par excellence darzustellen.

Mit weit mehr Recht wird man sagen dürfen, daß Shakespeare nur dadurch der Dichter für alle Zeiten und Völker werden konnte, daß ihn die positiven und concreten Bestrebungen des eigenen Volks und Zeitalters so wenig berührten. Wäre er wirklich mit lebendigem Antheil innerhalb der damaligen bürgerlichen Gesellschaft und der politisch-kirchlichen Parteiung gestanden, hätte er mitgestritten, ob der König von England ohne Parlamentsbeschluß Handelsprivilegien, Concessionen, Monopole ertheilen, Tonnen- und Hafengelder erheben, neue Strafgesetze erlassen könne; ob das Oberhaupt des Staats zugleich auch das der Kirche seyn dürfe, ob der Episkopat ein auf göttlicher Anordnung ruhendes Institut, ob die Handauflegung dabei ein wesentliches Moment sey, ob die alttestamentlichen Sabbaths- und Ehegesetze zu dem noch gültigen, oder zu dem antiquirten Theil des Dekalogs gehören u. s. w., so hätte das Alles in ganz anderer Art seinen freien Sinn beirren und beschränken und ihn künftigen Jahrhunderten unverständlich oder uninteressant machen müssen, als wenn er sich bei einem kindlich-patriarchalischen, einfachen Royalismus beruhigend, ohne näheres Verhältniß zu den speciellen Zeit- und Streitfragen, den freien Blick auf das allgemein Menschliche in den Bestrebungen und Geschicken der Personen des großen und kleinen Welttheaters gerichtet hielt, und, statt den Schwung seines Geistes in kleinem Gezänk abzunutzen, die Kunst wie

Keiner gelernt hat, große Leidenſchaften in großen Situationen zu zeichnen. So allein iſt es auch erklärlich, daß Shakeſpeare von den eigenen Zeitgenoſſen, deren ſpeciellere Intereſſen er nicht theilte und kannte, wenig beachtet, von der darauf folgenden Generation völlig vergeſſen werden konnte, aber, als jene Zeitfragen erledigt und begraben waren, zu unvergänglichem Leben in den kommenden Jahrhunderten auferſtand. Hätte er der Mitwelt mehr gelebt, ſo läge er wohl auch in ihrem Grabe.

XII.

Der deutſche Shakeſpearecultus und Vergleichung Shakeſpeares mit Schiller und Goethe.

Der deutſche Shakeſpearecultus iſt ungefähr gerade ein Jahrhundert alt und ſtand, wenn man das Bewundertwerden und nicht das Geleſenwerden zum Maßſtab annimmt, niemals höher als jetzt. Er hat ſein Fundament natürlich in der unausbleiblichen Wirkung der eminenteſten dichteriſchen Naturgabe und wird darum, mögen ſich die übrigen Anſchauungen ändern wie ſie wollen, ſo lange dauern als die Bildung des deutſchen Volkes ſelbſt. Gleichwohl hat er unbeſchadet dieſer feſten Baſis ſchon verſchiedene Stadien durchlaufen, und das gegenwärtige wird auch ein vorübergehendes ſeyn. Je nach den verſchiedenen Intereſſen und geiſtigen Strömungen der Zeit wurden verſchiedene Seiten des Dichters

entweder hervorgehoben oder verkannt. Man kann drei Perioden von ungefähr gleicher Zeitdauer unterscheiden.

In der ersten Periode, dem letzten Drittheil des vorigen Jahrhunderts, war uns Shakespeare der Befreier aus der Enge des Renaissancestyls, der Schöpfer einer neuen, dem Alterthum selbstständig und ebenbürtig gegenüberstehenden dramatischen Kunst, der für die Darstellung eines weit reicheren individuellen Lebens die erforderlichen freieren Formen gefunden hat, der befruchtende Genius und geistige Führer bei dem Eintritt der deutschen Literatur in die Epoche ihrer Classicität. Die damalige Auffassung des Dichters war zwar von philologischer Seite noch die mangelhafteste, aber im Ganzen die wahrste und fruchtbarste. Sie drang auf den Mittelpunkt der Sache; man hatte keinerlei Nebenmotive; man ließ sich durch die Mängel des Dichters nicht beirren, ohne sie doch auch in Vorzüge umwandeln zu wollen. Lessings Urtheile sind ihrer Grundanschauung nach heute noch nicht veraltet. Goethe und Schiller waren an Shakespeare herangewachsen, aber ohne von ihm abhängig zu werden; sie sahen in dem classischen Alterthum einen zweiten, mindestens gleichberechtigten Pol der Schönheit; sie hatten die Fortschritte von zwei Jahrhunderten in Bildung und Wissen voraus. Schiller hatte Recht am Schluß des Jahrhunderts zu sagen:

Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.[1]

[1] Die Auslegung des Wortes „bessern" ist hier zweifelhaft; ob

Es kam darauf das Zeitalter der Romantik. Nachdem das Dichterpaar in Weimar ein Ziel erreicht hatte, woran fortzubauen oder nur anzuknüpfen Talenten zweiten und dritten Rangs nicht möglich war, wendete sich die Aufmerksamkeit rückwärts liegenden, fremden und vergangenen Kunstformen und Literaturen, besonders der mittelalterlichen Periode zu. Shakespeare wurde durch Schlegels treffliche Uebersetzung Gemeingut der Gebildeten, während ihn früher nur wenige kannten. Auch durch die literargeschichtlichen Studien über sein Zeitalter, seine Vorgänger und Rivalen, über die Bühnenverhältnisse wurde das Verständniß mächtig gefördert. Dagegen wurde der Maßstab, nach welchem der dichterische Werth seiner Werke gemessen wurde, ein wesentlich anderer. Man pries an ihm weniger das, was ihn zum classischen Dichter machte, als was ihn von denjenigen, die bisher für classisch gegolten, unterschied, das Romantische, Phantastische, um Regeln Unbekümmerte, die Mischung des Komischen und Tragischen, die Sorglosigkeit um äußere Motivirung der Handlung, das leichte und kecke Spiel des Witzes. Er wurde gerade um desjenigen willen, worin Goethe und Schiller ihm mit bewußter Absicht nicht gefolgt waren, über beide hinaufgestellt.

Auch diese Richtung der Geister ging vorüber und es

blos von einem Ruhm des deutschen Genius die Rede ist, der besser war, als sein früherer Ruhm oder besser als der des Griechen und des Britten. Wir glauben, daß Schiller dieß Letztere sagen wollte, die neue deutsche Kunst habe sowohl die griechische als die brittische übertroffen.

folgte ein drittes, praktiſcheres Zeitalter, in welchem, etwa ſeit dem Auſtoß der Julirevolution, das deutſche Volk lebhafter und allgemeiner als zuvor anfing politiſch zu denken und zu ſtreben, nach nationaler Einheit, Kraft und Größe zu ringen, und auch ſeine Schriftſteller und Dichter, die gegenwärtigen wie die vergangenen, von dieſem Geſichtspunkt aus zu beurtheilen. An dem größten derſelben, an Goethe, vermißte man nun den patriotiſchen Sinn, das Intereſſe für Staat, Geſchichte und Politik, das Verſtändniß großer hiſtoriſcher Erſcheinungen, wie der franzöſiſchen Revolution, deren Zeitgenoſſe und Zeuge er doch war. Die Welt der individuellen Gefühle und Bildungskämpfe, welche früher alles literariſche Intereſſe faſt ausſchließlich in Anſpruch genommen hatte, erſchien nun als etwas Untergeordnetes. Man verlangte nach geſchichtlicher That, großen Charakteren und Situationen.

Dieſem Umſchwung der geſellſchaftlichen Stimmung kam nun noch von ganz anderer Seite eine verwandte Richtung der Geiſter entgegen. Die Entwicklung der deutſchen Philoſophie hatte ungefähr um dieſelbe Zeit einen angeblichen oder vorläufigen Abſchluß in dem Syſtem Hegels gefunden. Daſſelbe bezeichnete ſich als objektiven Idealismus, womit unter anderem geſagt ſein ſollte, daß „die Idee“ nicht bloß als etwas in den Köpfen der Einzelnen bald ſo bald anders Vorgeſtelltes, ſondern objektiv in der Welt ſelbſt als die reale Macht der Dinge, ja als das allein Reale und wahrhaft Seiende exiſtire. Auch wieder auf der höchſten Stufe ihrer Mani-

festationen, in dem Leben der Menschheit ist das subjektive Wollen, Meinen, Fühlen der Individuen nur das Untergeordnete, und die Idee hat ihre wahre und volle Verwirklichung nur als der „objektive Geist," als die substantielle Macht, welche in Familie, Gesellschaft, Staat, in dem Entwicklungsgang der Völker den Einzelnen zum dienenden Gliede macht. Auch die Kunst, welche die Idee in die Form des Schönen kleidet, bleibt auf niedrigerer Stufe stehen, so lange sie sich nur in jener subjektiven Gefühls- und Gedankenwelt bewegt; auch sie hat zu ihrem wahren Stoff die höheren Existenzformen der Idee; sie hat zu zeigen, wie dieselben das Individuum durchdringen, überwältigen, seinen Widerstand vernichten, unter sich selbst collidiren und in dem dialektischen Proceß solcher Conflikte ihr relatives Recht bethätigen. Der Staat insbesondere gewinnt für diese Auffassung als die reale sittliche Macht gegenüber von dem Gebiet einer bloß subjektiven Moralität auch auf dem Boden der Kunst eine hervorragende Bedeutung, und die Völkergeschichte wird zur unmittelbaren Offenbarung des Weltgeistes. Da die Wahrheit gerade in der Bewegung und Handlung, in der lebendig sich vollziehenden Dialektik der Begriffe liegt, so ist in der Dichtkunst die vollkommenste, für die Darstellung des Höchsten geeignetste Form das Drama, und Lyrik wie Epos treten dagegen weit zurück; das Höchste und Letzte ist die Tragödie, weil gerade aus dem Untergang der Individuen die Idee als das allein Reale triumphirend aufsteigt.

So trat von zwei ganz verschiedenen Richtungen aus

die Forderung an den Dichter heran, er solle uns möglichst verschonen mit seinen individuellen Gefühlen, Stimmungen, Kämpfen und Anfechtungen; er soll uns auf die große Weltbühne versetzen, den Menschen als Glied seines Volks und Staats, handelnd und leidend für große Zwecke zeigen; er soll die Gestalten der Geschichte, hervorragende Charaktere, die Krisen und Wendepunkte im Leben der Völker, der Menschheit an uns vorüberführen.

Man suchte nach einem Vertreter für diese Art der Poesie, nach einem Ideale, das jenen Forderungen entspräche, und glaubte es in Shakespeare zu finden, dem Dichter des Cyclus der englischen Historien, der Römerdramen, des Macbeth, Hamlet, Lear, Othello. Nun ist theils wirklich ein kleiner Kern von Wahrheit an der Sache, theils ist unser Dichter so reich und vielseitig, dabei aber noch so fern und fremd und in seinem innersten Wesen unverstanden, daß man für alle möglichen Auffassungen Anhaltspunkte und Bestätigungen in ihm finden und viel leichter, als bei einem uns näher stehenden Dichter, das Unterlegen an die Stelle des Auslegens treten lassen kann. So wurde denn nun Shakespeare gefeiert als der Darsteller eines thatkräftigen Handelns auf der großen Bühne der Welt, als der Zeichner großer Charaktere in großen Verhältnissen, als Patriot und Staatsmann, als der große Dichter der Weltgeschichte, wenn man dabei auch über deren Bedeutung und näheren Gehalt noch so weit auseinander stehen mochte.

Dieß ist die noch jetzt vorherrschende Auffassung in der

Literaturgeſchichte. Die beiden Hauptausleger Shakeſpeares, Ulrici und Gervinus, treffen von verſchiedenen Geſichtspunkten aus in derſelben zuſammen: Gervinus von politiſch-hiſtoriſchen, Ulrici von philoſophiſchen, wenn auch der Hegelſchen Schule nur theilweiſe naheſtehenden Principien aus. Ebenſo urtheilen im Weſentlichen Viſcher, Kreyſſig, Vehſe, Julian Schmidt und andere.

Daß Shakeſpeare der erſte Dichter aller Zeiten und Völker ſei, iſt hiedurch erſt vollends zur feſten Vorausſetzung geworden, die kaum Jemand noch zu bezweifeln wagt, wenn ſie auch bei Vielen weit weniger der wahre Ausdruck für die eigenen unbefangenen Eindrücke als ein auf Autoritäten hin nachgeſprochenes Dogma zu nennen ſein mag. Beſonders ſind unſere großen deutſchen Dichter durch eine Vergleichung mit Shakeſpeare von jenem Geſichtspunkt aus herabgedrückt worden. Gervinus ſagt geradezu, Shakeſpeare vereinige die Vorzüge von Goethe und Schiller in ſich und ſei frei von ihren Mängeln. Ulrici meint gar, die beiden deutſchen Dichter haben an Shakeſpeare wie an einem höheren Weſen hinaufzuſehen. Auch Viſcher, ſcheint uns, wo Shakeſpeare in Frage kommt, von dem allgemeinen Bann einer vorgefaßten Meinung nicht frei. Sein Votum läuft darauf hinaus: Goethe habe ſich nur in den niedrigeren Stoffen, die auf dem Boden des Privatlebens ſtehen, bewegt, aber dieſe mit vollendeter Kunſt und Wahrheit behandelt; Schiller habe die höheren Stoffe, d. h. die politiſch-hiſtoriſchen ergriffen, aber die Behandlung ſei noch eine ungenügende und allzu

ſubjektive. Shakeſpeare dagegen vereinige beides; denn er behandle die höheren Stoffe mit der gleichen Meiſterſchaft, wie Goethe die niedrigeren.

Wir haben in den obigen Ausführungen ſchon Manches geltend gemacht, was gegen dieſe jetzt herrſchende Auffaſſung gerichtet iſt. Das ganze Thema derſelben iſt zu umfaſſend und greift zu tief in die höchſten Probleme des menſchlichen Denkens ein, als daß es uns einfallen könnte, es hier in dem Rahmen kleiner Shakeſpeareſtudien gründlich und ſachgemäß behandeln zu wollen. Aber einige Bemerkungen mögen doch noch darüber geſtattet ſein, wenn ſie auch keinen Anſpruch darauf machen, die Wortführer des Shakeſpearecultus zu überzeugen, ſondern nur an das geſunde Gefühl derjenigen appelliren, die den Meiſterwerken der Dichtkunſt eine einfache, weder von irgend einer Doktrin noch von der Politik beeinflußte Empfänglichkeit entgegenbringen.

Jene Auffaſſung ſtellt Forderungen an den Dichter, die zu ſeiner wahren Aufgabe in gar keinen oder nur entfernten Beziehungen ſtehen; ſie ſetzt eine Location des Werths der Stoffe voraus, deren Princip nicht aus dem Weſen der Poeſie ſelbſt geſchöpft iſt. Sie legt für die Parallele zwiſchen Shakeſpeare und unſern großen deutſchen Dichtern einſeitige und falſche Maßſtäbe an; ſie ſchreibt dem brittiſchen Dichter Eigenſchaften zu, die er nicht hat, von welchen theilweiſe eher das Gegentheil für ihn charakteriſtiſch iſt; ſie ignorirt bei unſern deutſchen Dichtern Eigenſchaften, die bei einer Vergleichung in erſter Linie in Betracht zu kommen hätten.

Es ruht aller Accent auf jener Unterſcheidung zwiſchen der ſubjektiven Gemüthswelt, die das niedrigere Feld der Dichtkunſt bilden ſoll, und zwiſchen jener angeblich objektiven, auf Staat, Vaterland, Geſchichte bezüglichen Welt ſocialer Ideen, deren Behandlung als des Dichters höchſte Aufgabe bezeichnet wird.

Denken wir uns ein Drama oder auch gleich eine Trilogie, einen ganzen Cyclus von Tragödien, in welchen etwa das Zeitalter der Ottonen oder der Hohenſtaufen, der Reformation, der Religionskriege, Friedrichs des Großen behandelt wäre; der Verfaſſer habe die gründlichſten hiſtoriſchen Studien gemacht; er ſei voll des wärmſten Gefühls für die Kraft und Größe der deutſchen Nation, von den politiſchen Ideen ſeines Zeitalters mächtig ergriffen, und doch beſonnen und den Extremen feind; in ſeinen Dramen ſei die Handlung überſichtlich und doch reich und wohlgefügt; ſie ſei voll Bewegung und energiſcher That; die Charaktere ſeien individuell und gut gehalten; die Diktion rein und fließend: es fehle nicht an ſchönen Sentenzen und effektvollen Stellen; in der Kataſtrophe erhebe ſich aus dem Untergang der Individuen ſiegreich die Macht der „Idee.“ Kurz, es ſei allen jenen Zeitforderungen genügt, es ſeien alle die Fehler vermieden, um deren willen in den Augen unſerer Kunſtkritiker jedes einzelne aus der Legion von hiſtoriſchen Dramen, mit denen unſere Literatur überſchwemmt iſt, doch wieder tadelnswerth und unbrauchbar ſein ſoll; und dennoch iſt es bei allen obigen Vorzügen ganz wohl denkbar, daß

es uns die größte Mühe und Ueberwindung kostet, jenen Dramencyclus auch nur bis zu Ende anzuhören, daß ein Hauch von langer Weile uns gleich aus den ersten Akten anweht, daß es uns unmöglich erschiene, diese Stücke zum zweitenmal zu lesen oder aufführen zu sehen; ja daß wir schließlich vom Ganzen keine Erinnerung behalten, als einige Bereicherung unseres geschichtlichen Wissens, die wir uns vielleicht doch besser und selbst bequemer aus guten Geschichtsbüchern verschafft hätten.

Nehmen wir nun auf der andern Seite ein kleines Lied von wenigen einfachen Strophen, von der Art wie: „Füllest wieder Busch und Thal;" oder: „Wer nie sein Brod mit Thränen aß," „Ueber allen Wipfeln ist Ruh'," „Kennst du das Land," oder, um nicht bloß Goethe zu citiren: „Die linden Lüfte sind erwacht," oder: „Ja das Glück das langgewohnte." Es ist schwer etwas ausfindig zu machen, was man hier als die „Idee" des Dichters bezeichnen könnte; an Staat, Vaterland, sittliche Principien ist kein Gedanke; alles liegt in jener niedrigen Welt des subjektivsten Gemüthslebens. Und doch, das kleine Lied erleuchtet und erwärmt, erregt und beschwichtigt unser Gemüth; es bleibt fast von selbst in unserem Gedächtniß haften; es wird zu einem kleinen Schatz unseres Herzens und wacht von selbst mit der entsprechenden Stimmung in uns auf.

Ja, um die Beispiele nicht aus ungleichen Gattungen zu wählen, können wir uns sogar ein historisches Drama denken, dem kein einziger von allen den Vorzügen, die wir

oben aufgezählt haben, beigelegt werden könnte, das voll Anachronismen und unhiſtoriſchen Zügen aller Art, ohne verſtändige Handlung, voll Widerſprüche und Uebertreibungen wäre, und aus deſſen Zeilen uns gleichwohl ein Dichtergenius entgegen träte, der uns feſſelt, mit dem zu fühlen und die menſchlichen Dinge zu betrachten für uns einen unwiderſtehlichen Reiz hätte. Ja es fehlte eben nicht mehr viel, ſo könnten wir als Beiſpiele dafür Dramen gerade von Shakeſpeare anführen, wie z. B. den König Lear, Timon von Athen, Coriolan, Troilus und Creſſida, Richard II.

Wenn nun die gemeine Logik Recht hat mit ihrer Lehre von den weſentlichen und unweſentlichen Merkmalen eines Begriffs, ſo folgt hieraus, daß Eigenſchaften, die ein poetiſches Werk haben kann, ohne daß die eigenthümliche Wirkung des Schönen in uns erzeugt wird, und die einem poetiſchen Werk fehlen können, ohne daß jene Wirkung deßhalb aufgehoben oder geſchwächt würde, nicht zu denjenigen gehören können, in denen das Weſen des Schönen zu ſuchen iſt.

Die Poeſie iſt in ihrer Wirkungsweiſe viel zu elementar und univerſell, als daß ſie ſo ſpecielle Anforderungen nicht abzulehnen hätte. Ihre Wirkung geht ganz von Gemüth zu Gemüth, von Monade zu Monade. Sie weiß nichts davon, daß das Individuum nur dazu dient, in einem dialektiſchen Schattenſpiel logiſcher Abſtraktionen als verſchwindendes Moment zu figuriren. Jedes einzelne Ich iſt ein Mikrokosmus, ein feſter Mittelpunkt des Alls. Es hat den Drang,

sich klar zu werden über sich selbst und seine Stellung zu dem Ganzen der Erscheinungen. Darin ruht der Keim aller Religion, Philosophie und Kunst. Wenn wir dumpf und ohne Besinnung dahin leben in verworrenen, wechselnden Empfindungen und Affekten, und Sinn und Willen nur auf beschränkte Einzelheiten richten, wenn wir uns gewöhnen, das Große und Stetige in den Erscheinungsformen der Welt als das Selbstverständliche, die kleinen Schwankungen als das Beachtenswerthe anzusehen, so leuchtet der Dichter wie mit einer Fackel in diese Finsterniß herein, und zeigt uns die Außenwelt in der Färbung seines Geistes; er gibt unsern Gefühlen Form und Gestalt in erregenden, beschwingten Worten; er hat es nicht verlernt, die Dinge mit der frischen und staunenden Aufmerksamkeit zu betrachten, wie wenn er sie zum erstenmal gewahr würde; er stellt und löst uns die Frage: was ist der Mensch, was ist die Welt, was ist Menschenschicksal? Ob und wie er dieß thut, mit welcher Kraft er uns zwingt und reizt, ihm nachzufühlen, aus seiner Seele heraus in die eigene, in Welt und Leben zu blicken, und welchen Genuß es uns gewährt, so in den Fußstapfen seines Geistes zu wandeln, darnach schätzen wir ihn. Alle einzelnen Erscheinungen des vielgestaltigen Lebens liegen draußen in der Peripherie, nicht im Mittelpunkt der Sache, und dahin gehören auch Staat, Volk, Geschichte mit vielen andern Dingen.

Tausende der edelsten Menschen haben sich ihr Lebenlang nicht mit dem Staat befaßt, sind nur in gleichgültige oder

widrige Berührungen mit ihm gekommen. Für Tausende hatten die Schranken, welche die Völker von einander trennen, keine Bedeutung. Millionen wissen nichts von dem Leben vergangener Geschlechter. Jedes Zeitalter beschäftigt sich mit andern Problemen; und doch bleibt dabei immer das allgemein Menschliche weitaus das wichtigste. Das eine lockert die gesellschaftlichen Bande, das andere knüpft sie fester; unter den mancherlei Gemeinschaften, in welche sich der Mensch gestellt sieht, betont das eine Geschlecht die Gleichartigkeit des Glaubens, das andere die der intellektuellen Bildung, ein drittes das engere Stammesbewußtsein, ein viertes das weitere, ein fünftes hat weltbürgerliche Neigungen. Im einen bemerken wir einen Drang zu Wanderung und Abenteuern, im andern eine Beschränkung auf kleinere oder größere locale Zwecke. Unter den Trieben und Neigungen, die zu allen Zeiten in dem Charakter der Gattung liegen, wird so in bestimmten Zeitperioden eine einzelne etwas stärker wie sonst angeregt; die andern bleiben aber daneben alle in Thätigkeit; in Folge von Ursachen, deren Auffindung die schwerste und wichtigste Aufgabe der Geschichtsforschung ist, tritt ein gewisser Zug aus der Reihe sonst gleichwerthiger Züge mit einiger Betonung heraus. Die Allgemeinheit dieser kleinen Steigerung einzelner Seiten unserer Natur bringt Massenwirkungen hervor, in welchen sich die verschiedenen Zeitalter kräftig und charakteristisch gegen einander abspiegeln und die Reihenfolge jener vorwaltenden Antriebe bildet den Faden der Weltgeschichte. Dem Leben und Bewußtsein des

Einzelnen aber gibt jener ſogenannte Zeitgeiſt nur eine leichte Nuance der Färbung, nicht den Grundton und weſentlichen Inhalt. Der Einzelne ſieht ſich immer wieder dem ganzen Problem des Menſchenlebens gegenübergeſtellt, den Naturmächten, der eigenthümlichen Ausſtattung und den Widerſprüchen ſeines Weſens, den Reizen und Conflikten ſeines Trieblebens, dem Böſen, dem Leiden, dem Schickſal, dem Tod. Dieſes Problem tritt in einem neuen Zeitalter nur mit einem neuen Gewande auf, bleibt aber ſtets das gleiche, und die Schlagwörter der wechſelnden Geſchlechter haben daneben nur wenig zu beſagen. Der Dichter aber, je größer er iſt, wird um ſo weniger in dieſen wandelbaren Zeitproblemen aufgehen und ſeine Blicke um ſo unverwandter auf das Ewige und Reinmenſchliche gerichtet halten. Die Geiſter, welche nach dieſen letzten Räthſeln geforſcht, dem Einklang des Welt- und Menſchengeiſtes ahnungsvoll gelauſcht und die Erregung ihres Gemüths in neuen begeiſterten Klängen der Seele ihres Volkes einzugießen gewußt haben, reichen ſich über alle Jahrhunderte hin die Hand, ob ſie am Ganges oder Jordan, am Iliſſus oder Tiber, an der Themſe, dem Main oder Neckar zu den ewigen Sternen aufgeblickt haben.

Jene ſubjektive Gemüthswelt iſt aber keineswegs nur eines der verſchiedenen Elemente, das die Poeſie betreten und auch wieder verlaſſen kann, ſondern in ihr liegt die Wirkung der Poeſie ganz und ausſchließlich. Der Dichter unterſcheidet nicht Privatleben und öffentliches Leben; für ihn gibt es

nur das Eine untheilbare Leben der beſeelten Monade. Auch von Staat, Volk und Geſchichte kann er nur reden, indem er ſie in Beziehung zum Centrum des individuellen Lebens ſetzt, zu einem Beſtandtheil jener inneren Welt unſeres Gemüths zu machen weiß. Subjektive und objektive Stoffe zu unterſcheiden, ſcheint uns ein vager, unfruchtbarer, vom Kern der Sache abirrender Gedanke. Alle Wirkung der Poeſie iſt auf das Gefühl gerichtet; alle Gefühle ſind ſubjektiv, aber alle bedürfen natürlich eines Objektes.

Dabei ſind dann freilich wichtige Unterſchiede. Es iſt etwas Anderes, ob uns der Architekt einen Tempel oder ein Schlachthaus, der Muſiker einen Hymnus oder eine Polka, der Maler eine Madonna oder eine Gemüſehändlerin vorführt. Der Künſtler rückt uns im einen Fall tiefer und unmittelbarer in den Mittelpunkt ſeines Gemüths, ſeiner ganzen Weltauffaſſung, als im andern. Oder mit andern Worten: es gibt einen Werthunterſchied zwiſchen den menſchlichen Trieben. Den metaphyſiſchen Bedürfniſſen unſerer Natur legt unſer Bewußtſein trotz ihrer geringeren ſinnlichen Stärke einen Anſpruch auf höhere Berechtigung bei, als den phyſiſchen. Das Mitgefühl für fremdes Leid und Wohl, der Sinn für Schönes, der Trieb der Erkenntniß, die Forderungen des Gewiſſens und der religiöſen Anlage fühlen ſich vornehmern Rangs und Urſprungs als die Reize des Gaumens und der Geſchlechtsluſt, oder der Trieb nach Erwerb und Beſitz, die Abhängigkeit von fremder Schätzung. In dieſem Sinn gibt es allerdings auch höhere und niedrigere

Stoffe der Kunſt, und man kann daran wohl auch noch eine weitere Abſtufung anknüpfen, je nachdem bei einem Thema nur eine einzelne oder mehrere oder alle Saiten unſeres höheren Trieblebens angeſchlagen werden. Auch das muß man natürlich gelten laſſen, daß es größere und kleinere Ziele menſchlichen Wirkens gibt, und die einen der Betrachtung und Darſtellung würdiger ſind als die andern. Aber mit dem Politiſchen als ſolchem hat die Sache nichts zu thun und ſelbſt wo uns der Dichter auf den Schauplatz eines öffentlichen Wirkens ſtellt, wird immer unſer ganzes Intereſſe an den individuellen Seelenzuſtänden, die er uns nachempfinden macht, haften, nicht an den Abſtraktionen von Staat, Fortſchritt, Nationalität. Wir werden es niemals gelten laſſen, daß etwa Wilhelm Meiſter und Taſſo, um von Fauſt nicht zu reden, eben darum, weil ſie uns nur die geiſtigen und ſittlichen Bildungskämpfe von Privatperſonen vor Augen ſtellen, in ein niedrigeres Feld der Poeſie zu verweiſen wären, als die hiſtoriſchen Dramen und Romane, die ſich mit Politik und Völkerſchickſalen befaſſen. Es wird ſich immer wieder nur darum handeln, daß und wie der Dichter uns das Ganze ſeiner eigenthümlichen Gemüthswelt aufſchließt, und welchen Reiz es für uns hat, ihm auf dieſem Gange zu folgen.

Mit jener Location der Stoffe hängt auch die Location der Dichtgattungen und der entſchiedene Vorzug zuſammen, den die neuere Aeſthetik dem Drama vor Lyrik und Epos gibt. Es liegt das in der Hegelſchen Methode, die nichts

Coordinirtes kennt, sondern Alles in eine Stufenfolge dialektischer Momente bringt und stets locirt, sofern sie uns gleichsam immer auf eine bestimmte Stufe eines dreitheilig gegliederten Treppenhauses stellt. Der Dichter zeigt uns stets nur sein Gemüth und seine Welt. Mit welchen Mitteln er dieses thut, ob in einer Reihe kleinerer Compositionen, die nur durch ein geistiges Band unter sich verbunden sind, oder durch größere und zusammenhängende Werke der Kunst, ob er im letzteren Fall unmittelbar in erzählender und darstellender Form oder durch den Mund der handelnden Personen zu uns spricht, das sind zwar feine und bedeutende Unterschiede der poetischen Technik, aber sie lassen das Wesen der Sache unberührt, sie begründen keine Location, weder der Dichtgattungen, noch der Dichter. Wenn man auch sagen kann, die größeren und zusammenhängenden Produktionen des Epos und Dramas erfordern eine reichere und intensivere Dichterkraft als die kleineren und zerstreuten, so kann doch der Dichter in jeder dieser Formen gleich mächtig auf uns wirken, und ein paar kleine Gedichte können ganze Bände voll Dramen und Romanen aufwiegen. Ja, wir möchten eher sagen, die lyrische Anlage sei und bleibe doch das Erste und Fundamentale von aller Dichtergabe, und wie sich in der Musik neben Sonaten, Symphonien, Ouvertüren und Quartetten, ganzen Opern und Oratorien das einfache Lied in ungetrübtem Glanz, in seiner unwiderstehlichen Macht über alle Gemüther behauptet, so könne auch in der Poesie die ächte Lyrik durch nichts anderes in Schatten

geſtellt werden, und es ſei das ſicherſte Merkmal des wahren Dichters, daß ſich „ein Quell gedrängter Lieder ununterbrochen neu“ in ihm gebiert.

Die äſthetiſche Theorie läßt uns durch die hochfliegenden und weitausholenden Ableitungen ihrer Begriffe leicht deren einfache und elementare Grundlage verlieren. Was dem Muſiker der Ton, dem Maler die Farbe, dem Bildhauer der formbare Stoff, das iſt dem Dichter die Sprache. Sie, die in ungebundenem, verworrenem Lauf in der Natur nachläſſig rohen Tönen dem Bedürfniß der gemeinen Vorſtellungen dient, durch Takt und Maß kunſtvoll zu fügen und zum Gefäß edler Gedanken und Empfindungen ſo umzuprägen, daß Sinn und Laut wie für einander geſchaffen erſcheinen und die Erregung des Schaffenden den Empfangenden mit ergreift, das iſt das Werk des Dichters und das leiſtet er im Gedicht, im Liede. Er iſt ein Macher, und was er macht iſt die zur Reihe geordnete und gegliederte Rede, der Vers. Wer das nicht vermag, in wem nicht des Schweren Reiz nie ſchlummernde Funken ſchlägt, der gehört nicht zu den Dichtern. Und wers nie gekonnt, der ſtehle weinend ſich aus ihrem Bund. In dieſem Sinn iſt die Lyrik, geſchichtlich und ſachlich Wurzel und Stamm aller Poeſie. Die homeriſchen Geſänge ſind zuſammengefügte Reihen von Liedern, ſei es von Einem, von Wenigen oder von Vielen. Und auch im griechiſchen Drama gruppirt ſich der Dialog um die Chorgeſänge als den Höhepunkt der dichteriſchen Kunſt. Das Drama iſt keine der Lyrik coordinirte Form, ſondern eine abgeleitete, ein

Aſt, der ſich von dem Stamm ablöſt. Jenes Hauptmerkmal, die ſchöpferiſche Sprachbewältigung wird durch die dialogiſche Form und den realiſtiſchen Boden zur Seite gedrängt. Große Dichter werden zwar in den kleineren Liedern kein ausreichendes Gefäß für die Weite ihres Geiſtes erkennen und nach umfaſſenderen Aufgaben und Compoſitionen hingedrängt werden, welche das kunſtvollere Wortgefüge nicht leicht ertragen, aber dieſer Unterſchied von Groß und Klein iſt etwas Anderes als der von Lyrik, Epos und Drama. Jene Sätze, die ein Buch dem andern nachzuſchreiben liebt, die dramatiſche Poeſie, indem ſie die Gegenſtändlichkeit des Epos mit dem ſubjektiven Empfindungselement der Lyrik verbinde, ſei deren höhere Einheit, ſtammen wohl urſprünglich aus der Hegel'ſchen Aeſthetik und ſind ein Trugbild wie dieſe angeblichen höheren Einheiten ſammt und ſonders.

Auch die Vergleichung von Epos und Drama unter ſich iſt zwar ein ſehr intereſſantes Thema, ſie führt aber zu keiner Rangordnung derſelben. Mit dem meiſten Recht wird ſich noch behaupten laſſen, daß derjenige Dichter, der ſich in mehreren oder allen Gattungen als ein Meiſter bewährt, reicher und vielſeitiger ſein müſſe, als wer nur in einer einzigen ein hohes Ziel erreicht hat.

Eben ſo wenig als mit der Location der Stoffe und Dichtgattungen ſind wir damit einverſtanden, daß innerhalb der dramatiſchen Poeſie das hiſtoriſche Drama die höchſte Stelle einnehmen ſoll, und halten es für eine Irrlehre der neueren Aeſthetik, wenn ſie den Dichter wie den Maler

ſo vorzugsweiſe an die Geſchichte verweist, als ob da das goldene Vließ der Kunſt zu finden wäre. Die Geſchichte iſt eine Sache für ſich und es kommt dem Hiſtoriker, nicht dem Dichter zu, Völker, Zeitalter, große Perſönlichkeiten darzuſtellen. Wer auch nur einmal eine wichtigere Begebenheit, über welche reichlichere Quellen vorhanden ſind, genauer ſtudirt hat, oder wer gar bedeutenden Perſönlichkeiten und Ereigniſſen ſelbſt näher geſtanden iſt, der weiß gewiß auch, wie unendlich verwickelt die cauſale Verkettung menſchlicher Dinge iſt, wie Vieles für immer im Dunkel bleiben muß, wie ungemein ſchwierig es iſt, den Schlüſſel zu einem tieferen Verſtändniß geſchichtlicher Charaktere zu finden, jedenfalls aber, wie zweifelhaft, oberflächlich, ja bodenlos der größte Theil von allem demjenigen ſein mag, was gemeinhin in den Compendien als Geſchichte ausgegeben wird.

Nun ſagt man uns freilich, für die Zwecke des Dichters komme es darauf gar nicht ſo genau an; er habe ja ohnedieß die Freiheit, in der Zeichnung von Perſonen und Sachen von der Geſchichte auch wieder abzuweichen. Allein wenn man dem Dichter zuerſt ſagt, er ſolle ſich an hiſtoriſche Stoffe, d. h. an Thatſächliches aus dem Leben der Menſchheit halten, und dann hinzufügt, er habe ſich um dieſes Thatſächliche im Einzelnen nicht zu kümmern, ſo verliert man eigentlich ſchon allen feſten Boden unter den Füßen. Man belehrt uns deßhalb weiter: nur auf das Detail komme es nicht an, darin habe der Dichter freie Hand, aber „die Idee," der „Geiſt" eines Volkes oder Zeitalters ſei von ihm zu erfaſſen

und in freien Formen wiederzugeben. Was iſt es denn nun aber eigentlich mit dieſen Ideen der Geſchichte? wo und wie ſind ſie zu finden, wie ſoll gerade der Dichter zu ihnen gelangen? Sie ſollten doch wohl eigentlich nichts anderes ſein als das auf einen kurzen und allgemeinen Ausdruck gebrachte Ergebniß gründlicher Detailſtudien, und dieſe kann doch der Dichter ſelbſt nicht vornehmen ſollen. Er wird ſie alſo von den Geſchichtsforſchern zu entlehnen haben. Da fragt ſich nun gleich, bei welchen? Denn es verſteht ſich, daß gerade darüber die Meinungen am weiteſten auseinander gehen, daß, wenn es ſich z. B. um deutſche oder um mittelalterliche und moderne Geſchichtsepochen handelt, der katholiſche und evangeliſche, der glaubige und freidenkende, der conſervative und liberale Hiſtoriker eben den „Geiſt der Zeiten" höchſt verſchieden darſtellen, und daß, wenn man ſich bei den erſten und berühmteſten Geſchichtsforſchern Raths erholen will, gerade ſie von Geiſt und Idee am wenigſten und vorſichtigſten zu reden pflegen. Der Dichter wird finden, daß die ſogenannte Idee einer Zeit nicht ſowohl ein Schlußergebniß alles Thatſächlichen, ſondern ein von dem Betrachter je nach ſeinem politiſchen, religiöſen, philoſophiſchen Standpunkt ſchon mitgebrachter Maßſtab und Leitfaden für die Beurtheilung und Darſtellung des Thatſächlichen iſt; ganz genau nach dem alten Goetheſchen Wort:

„Denn was man ſo den Geiſt der Zeiten heißt,
Das iſt im Grund der Herren eigner Geiſt,
In dem die Zeiten ſich beſpiegeln."

Wenn der Dichter hienach die „Idee“ ſelbſt mitzubringen hat und an das Thatſächliche der Geſchichte ebenfalls nicht gebunden iſt, ſo hat er eigentlich nichts Greifbares mehr in der Hand. Auch Leſſings Auskunft, der Dichter könne mit dem Geſchichtsſtoff verfahren, wie er wolle, nur die Charaktere müſſen ihm heilig ſein, iſt ganz unzureichend. Als ob dieſe feſtſtünden, wie ein treu von Hand zu Hand überliefertes Beſitzthum, als ob ſie nicht vielmehr gerade das Zweifelhafteſte von allem geſchichtlichen Wiſſen wären und für immer bleiben müßten! Und gerade in demjenigen ſoll ſich der Dichter die Hände binden laſſen, wobei er am meiſten aus ſeinem Innern zu ſchöpfen hat! Wenn jemand die umgekehrte Maxime aufſtellen würde, die Situationen ſeien aus der Geſchichte zu entnehmen, die Charaktere aber des Dichters eigenes Werk, nur daß er auf das traditionelle Bild derſelben einige Rückſicht zu nehmen habe und aus einer Lucretia keine Buhlerin, aus Nero keinen Tugendſpiegel machen dürfe, ſo hielte ſie zwar auch eine nähere Prüfung nicht aus, ſie wäre aber um vieles begreiflicher als der Leſſing'ſche Satz.

Allein wenn wir nun auch alle dieſe, vielleicht ſophiſtiſch ſcheinenden Bedenken auf ſich beruhen laſſen, und wenn der Dichter wirklich eine jener geſchichtlichen Ideen erfaßt, wenn er uns z. B. einen Stoff aus dem deutſchen Städteleben des fünfzehnten Jahrhunderts treu und geiſtvoll gezeichnet hat, was iſt denn damit eigentlich erreicht? iſt denn das die Forderung, die wir an den Dichter ſtellen? ſuchen wir das nicht doch beſſer bei dem Geſchichtsſchreiber, und, wenn je

der Dichter dazu helfen ſoll, im hiſtoriſchen Roman? Der Dichter kann uns doch unmöglich Geſchichte lehren ſollen, ſo wenig als der Landſchaftsmaler Geographie und Botanik.

Das iſt auch am allerwenigſten die Meinung derjenigen, die ſo eifrig auf die politiſch-hiſtoriſchen Stoffe dringen. Sie gerade verlangen ja vor allem vom Dichter, daß er von den Ideen ſeines eigenen Zeitalters ergriffen ſei und an den Beſtrebungen des eigenen Volkes lebhaften Antheil nehme. Die Ideen der Gegenwart ſind es, für die er kämpfen ſoll; und nur weil der Geſchichtsſtoff der Gegenwart ſich zu ernſter dramatiſcher Behandlung aus vielerlei Gründen nicht eignet, ſoll er vergangene Zeiten aufſuchen, um das Gegenwärtige darin zu verkörpern. Es iſt ſomit im Grunde Alles nur Schein und Täuſchung mit dieſen geſchichtlichen Forderungen. Die vergangene Zeit ſoll nur zur Maske dienen, unter welcher für Intereſſen der Gegenwart gekämpft werden ſoll. Im Anzüglichen liegt ja das Anziehende. Der Dichter ſpricht im Grunde immer zum Publikum, wie Hamlet zum Könige von ſeinem Schauſpiele: das Stück ſpielt in Vienna; Gonzago heißt der Herzog, ſeine Gemahlin Baptiſta. Es fällt uns auch gar nicht ein, das zu tadeln. Der Dichter, wie er ſich auch ſtellen mag, findet ſich doch wieder auf dem Boden ſeines Volks und ſeiner Zeit; das Vergangene als ſolches intereſſirt ihn nicht, ſondern das allgemein Menſchliche und Zeitverwandte darin. Das ſoll ihm niemand verwehren; nur ſoll man dann nicht von dem Hiſtoriſchen reden, als ob es an ſich ſeine Bedeutung für die Kunſt hätte, als ob

es der „objektive Geist“ wäre, den der Dichter verstehen und auslegen müßte.

Daß die dramatische Handlung eine nach Zeit und Raum begrenzte sein muß, daß es ihr zum Vortheil gereichen kann, wenn den handelnden Personen eine gewisse Größe und Bedeutung zukommt, und wir schon zum voraus einiges Interesse für dieselbe mitbringen, daß aus diesen Gründen der dramatische Dichter gern zu historischen Stoffen greift oder seiner Handlung wenigstens einen bestimmten geschichtlichen Hintergrund gibt, das ist vollkommen begründet, aber auch längst bekannt und im Wesentlichen schon von Aristoteles bemerkt. Nur kommt es dabei auf geschichtliche Wahrheit gar nicht an, und die Sagenwelt dient in der Regel dem Dichter weit besser als die beglaubigte Geschichte. Macbeth, Hamlet, Lear, Faust, Iphigenie, Nathan, Emilia Galotti, die Braut von Messina sind keine historischen Dramen. Sollen nun Coriolan, Richard III., Wallenstein, Don Carlos, Maria Stuart dadurch etwas vor ihnen voraus haben, weil es wirklich geschichtliche Träger dieser letztern Namen gegeben hat, wenn auch ihre thatsächlichen Handlungen und Schicksale, so wie ihre Charaktere mit der Darstellung des Dichters nur die entfernteste Aehnlichkeit haben? Vielmehr glauben wir, der Dichter, der uns wirklich Gestalten seines eigenen innern Lebens vorzuführen hat, werde sich bei sagenhaften oder frei erfundenen oder wenigstens dem Lichte geschichtlicher Forschungen entrückteren Stoffen freier bewegen, und mit den unabweisbaren Forderungen einer historischen

Kritik weit weniger in Conflict kommen, als wenn er aus bekannten Thatsachen und Charakteren ein Zwitterding von Wahrheit und Dichtung macht, das dem welt- und geschichtskundigen Leser weit leichter, als man glaubt, auch den ästhetischen Genuß verdirbt. Shakespeare selbst, auf den sich jene Theorien vom historischen Drama am meisten berufen, spricht das goldene Wort: „Die wahrste Poesie erfindet am meisten."

Es heißt eben hier auch: „Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen," und jene Verweisung des jungen Dichters an die Geschichte besagt im Grunde mit andern Worten: wenn du gerne ein Drama schreiben möchtest, du weißt aber nicht über was, und deine eigene Erfahrung hat dir niemals einen Stoff zugeführt, der deiner gestaltenden Phantasie zum Krystallisationskern hätte dienen können, so durchstöbere einmal die Geschichtsbücher, besonders solche, die dem unabsehbaren und verwirrenden Detail, in das sich bei näherer Betrachtung alle wichtigen Dinge aufzulösen pflegen, schon eine gewisse Appretur gegeben haben; da findest du vielleicht etwas, das du mit Hilfe deiner Einbildungskraft und nach guten Vorbildern, wie ein comprimirtes Gemüse, aufquellen lassen kannst, daß es den Schein des Frischen und Ursprünglichen gewinnt. So wenigstens, sollte man meinen, müsse der Rath verstanden worden sein, wenn man die zahllosen historischen Dramen der letzten Jahrzehnte übersieht, die nur von wenigen überhaupt, von Niemand zum zweitenmal gelesen werden.

Nach den bisherigen Ausführungen wird es nicht mehr überraschend sein, wenn wir auch gegen die Parallele, die von Gervinus, Ulrici, Vischer und Andern mit abweichender Motivirung, aber ähnlichem Schlußresultat zwischen Shakespeare und unserem großen deutschen Dichterpaar gezogen zu werden pflegt, entschiedenen Protest erheben. Man muß in der That mit Gervinus im einen Fall Mücken seigen, im andern Kameele verschlucken, um mit ihm zu dem Urtheil zu gelangen, daß Shakespeare als dramatischer Dichter die Vorzüge von Goethe und Schiller in sich vereinige und doch frei von Beider Fehlern sei. Man muß an der Aufgabe der Dichtkunst und an der natürlichen Bedeutung der Worte irre werden, um mit Ulrici zu sagen: Goethe und Schiller, denen die wahrhaft historische Weltanschauung fehle, haben an dem brittischen Dichter, der sie besitze, wie an einem Wesen höherer Art hinaufzublicken.

Daß Goethe diesen letzteren Ausdruck selbst einmal mündlich auf sein Verhältniß zu Shakespeare angewendet haben soll, ist noch entfernt kein Beweis für die objektive Richtigkeit desselben. Goethe besaß, wie wenige, den schönen Sinn einer neidlosen, selbstvergessenen Verehrung fremder Gaben und Leistungen; er spricht mit gleich enthusiastischer Bewunderung an andern Stellen auch von den griechischen Dichtern, von dem Dichter des Nibelungenlieds, der Sakontala, von Hafis, Ariost, Cervantes, Calderon, Schiller. Er dachte natürlich bei solchen Aeußerungen an dasjenige nicht, was er selbst etwa solchen Vorzügen entgegen zu setzen hätte,

wenn es ſich um eine vollſtändige Vergleichung handelte. So ſagte Mozart zu einem Muſiker, der Haydn tadelte: wenn man uns beide zuſammenſchmilzt, ſo giebt es noch lange keinen Haydn. In Dichtung und Wahrheit ſagt Goethe bekanntlich auch, daß Shakeſpeare von der deutſchen Kritik mit einer Billigkeit und Schonung behandelt werde, von der nur zu wünſchen wäre, daß ſie auch deutſchen Dichtern zugeſtanden würde. Wenn nun auch Shakeſpeare ſeinerſeits in den Sonetten (Son. 80) einen uns unbekannten Dichter ſeiner Zeit als den „beſſern Geiſt“ bezeichnet, dem gegenüber ſeine Zunge zu verſtummen habe, wenn er ſchon von Spenſers „himmliſchen Geſängen“ ſpricht, die ihm ſagen, was er ſelbſt nicht zu ſagen vermöchte, würde er nicht vielleicht auch, wenn er den Fauſt, Taſſo, Hermann, Meiſter, Werther, Iphigenie, Dichtung und Wahrheit, die Lieder, Balladen, Elegien Goethe's kennen gelernt hätte, den gleichen Eindruck wie Goethe im umgekehrten Fall, bekommen haben, daß hier ein Höheres vorliege, an dem er hinaufzublicken habe? Gervinus geht ſogar ſo weit, wiederholt den Ausdruck zu gebrauchen, bei dem wir geſtehen müſſen, uns nichts Verſtändiges denken zu können, Goethe ſei an Shakeſpeare zu Grunde gegangen. Denn wie und in welchem Sinn des Worts ſoll denn Goethe überhaupt ein zu Grund gegangener Dichter zu nennen ſein?

Auf die Gefahr hin, paradox zu erſcheinen, wagen wir die Ulriciſche Behauptung geradezu auf den Kopf zu ſtellen und zu ſagen, daß von jenen drei Dichtern Shakeſpeare ent-

ſchieden am wenigſten, Goethe am meiſten wahren hiſtoriſchen Sinn gehabt hat. Die Grundbedingungen einer hiſtoriſchen Weltbetrachtung, das Bedürfniß, alles Leben als eine ſtetige Entwicklung, alle menſchlichen Zuſtände als gewordene und werdende aufzufaſſen, das feinſte und vorſichtigſte Organ für Cauſalität, die Aufmerkſamkeit auf die Wechſelwirkung der mannigfaltigen Elemente im Leben der Völker, die breiteſte und vielſeitigſte Welterfahrung, die reinſte Wahrheitsliebe, wer beſaß das Alles in höherem Grade als Goethe? Er hat die großen Culturepochen in der Geſchichte der Menſchheit zum zweitenmal in dem Mikrokosmus ſeiner geiſtigen Entwicklung durchlebt. Der Orient, das claſſiſche Alterthum, die Weltanſchauung des Mittelalters, die Eigenthümlichkeiten der neueuropäiſchen Culturvölker haben ihn in verſchiedenen Perioden ſeines Lebens der Reihe nach innerlich durchdrungen und beherrſcht. Allerdings war ſein Sinn immer vorzugsweiſe auf die culturgeſchichtliche Seite des Völkerlebens gerichtet, aber ſie iſt auch, wenn nicht überhaupt, doch jedenfalls für den Dichter und Denker die wichtigſte. Wenn er aber dem, was man politiſche Geſchichte nennt, den „Haupt- und Staatsaktionen," der Kriegsgeſchichte ein ſchwächeres Intereſſe zuwandte, ſo geſchah dieß doch gewiß am wenigſten aus Mangel an Kenntniß davon. Er durchlebte eine großartig bewegte Zeit und war über das, was in der Welt vorging, nicht wie die meiſten Dichter auf die Nachrichten der Zeitungsſchreiber beſchränkt; er iſt in einem, wenn auch kleinen deutſchen Land lange Zeit an der Spitze der

Regierung und immer im engſten Vertrauen ſeines Fürſten geſtänden, er kam mit faſt allen hervorragenden Männern ſeines Zeitalters in perſönliche Berührungen; er war Zeuge eines wichtigen Feldzugs, einer denkwürdigen Belagerung; ſeine Darſtellung davon hat bleibenden, geſchichtlichen Werth, wie auch des Dichters Selbſtbiographie gerade als culturgeſchichtliches Zeitbild ein unerreichtes Meiſterwerk zu nennen iſt. In den wenigen Volksſcenen des Egmont und in den politiſchen Geſprächen, die zwiſchen Egmont, Margarethe, Machiavell, Oranien, Alba geführt werden, iſt nach unſerem Dafürhalten mehr wahres Verſtändniß davon, wie es auf der großen Weltbühne zugeht, wie in bewegten Zeiten Intereſſen, Charaktere, Standpunkte gegen einander wirken, und ein wie unendlich Verwickeltes die geſchichtlichen Reſultate ſind, als im ganzen Shakeſpeare und Schiller zuſammen. So viel man an den Wanderjahren als einem Produkt des Greiſenalters von äſthetiſchem Standpunkt aus vermiſſen mag, ſo tritt doch in der Behandlung der ſocialen Fragen ein prophetiſcher Weltblick zu Tage, wie ihn nur das tiefſte Verſtändniß der Zeitrichtungen und ihrer zukünftigen Folgerungen erzeugen kann.

Wenn Goethe ſpäter vom hiſtoriſchen Drama immer mehr abkam, ſo geſchah dieß am allerwenigſten aus Mangel an hiſtoriſchem Sinn, ſondern im Gegentheil weil ihm bei ſeinem klaren und ſcharfen Realismus, ſeinem reinen Wahrheitsgefühl Geſchichte und Poeſie immer mehr als geſonderte und unvereinbare Gebiete aus einander traten, weil ihm in

der Wirklichkeit die allgemeinen Verhältniſſe viel mächtiger, die Individuen in ihrem Handeln viel beſchränkter, die Ereigniſſe viel complicirter erſchienen, als es die dramatiſchen Geſetze zu fordern pflegen. Seine Richtung auf das Genetiſche und die ſymboliſirende Neigung wurden ſo überwiegend in ihm, daß er in der ſpäteren Periode ſich von der ganzen Gattung der dramatiſchen Poeſie mit Bewußtſein abwandte, weil ſie einen feſten Abſchluß verlange, wo in Wahrheit keiner ſein könne. Wie er in der Geſchichte der Erde die gewaltſamen Kataſtrophen der Urzeit läugnete und alles Gewordene gerne auf ein ſtetiges Wirken der heute noch waltenden Kräfte und Geſetze zurückführte, ſo widerſtrebte ihm auch bei der Deutung der Schickſale von Einzelnen und von Völkern die Annahme der ſcharfen Einſchnitte, Umſchwünge und Abſchlüſſe, wie ſie der herkömmliche Bau des Dramas zu fordern ſcheint; er ſah auch hier lieber das ununterbrochene Wechſelſpiel von ſtetig wirkenden kleineren und größeren Kräften, das nur ſelten zu plötzlichen und nie zu Alles umgeſtaltenden Kataſtrophen führt. Dieſe Anſchauung bildete ſich in den ſpäteren Jahren ſchärfer bei ihm aus. Wir begegnen hier jener ſeltſamen Sentenz: Was ſind Tragödien anders als verſificirte Paſſionen von Leuten, die ſich aus den äußeren Dingen, ich weiß nicht was, machen. Und für den ſocialen Zukunftsſtaat der Wanderjahre geht er ſoweit alle dramatiſchen Aufführungen zu verbieten. Man mag hierüber urtheilen wie man will, aber wenn einmal von hiſtoriſchem Sinn die Rede ſein ſoll, ſo

wird man darin eher ein Uebermaß als einen Mangel dieſes Organs zu erkennen haben.

Allen dieſen Zeugniſſen zum Trotz ſoll Goethe gleichwohl keinen hiſtoriſchen Sinn gehabt haben, weil ihm die franzöſiſche Revolution nicht immer in eine Sehweite trat, wie ſie ſich für die darauf folgende Generation von ſelbſt ergab, weil er auch einmal den Bürgergeneral und die Aufgeregten geſchrieben hat, weil er die Erhebung des Jahres 1813 am Anfang als ein ausſichtsloſes, verderbenbringendes Unternehmen beurtheilte, was ſie auch ohne den ſpäteren Uebertritt von Oeſterreich ſehr leicht werden konnte,[1] weil er

[1] Es gibt jedoch einen Punkt, wo nach unſerer Anſicht die Verehrer Goethe's ihren Meiſter nur entſchuldigen und vielleicht begreifen, aber nicht rechtfertigen oder gar preiſen können. Es iſt ſein Napoleoncultus. Nicht als ob der Haß gegen den Unterdrücker ſeiner Nation ſein Urtheil hätte beſtimmen müſſen, aber der Werth eines Mannes kann nicht bloß nach der Willensenergie und den intellectuellen Kräften bemeſſen werden. Die grenzenloſe Lügenhaftigkeit dieſes Charakters, der Mangel aller höhern objectiven Ziele, die bewußte Feindſchaft gegen jede Art von idealem Streben konnte Goethe nicht wohl unbekannt ſein; wenn er dieſe Eigenſchaften aber kannte, dann durfte er ſie nicht „am jüngſten Tag vor Gottes Thron" mit der läßlichſten Art von Mangel an Selbſtbeherrſchung zuſammenſtellen. Aus äſthetiſchem Wohlgefallen an dem pſychologiſchen Phänomen einer dämoniſchen Natur die ewigen Geſetze der Menſchheit in einer ſo prägnanten Weiſe hintanzuſetzen, müßte man als eine Frivolität bezeichnen, wenn nicht doch die Vermuthung berechtigt wäre, daß die volle geſchichtliche Wahrheit in jenen Tagen noch nicht ganz erkannt oder von Goethe in Folge einer gewiſſen Voreingenommenheit für „den Herrn der Welt," der ihn ſelbſt mit ſo viel perſönlicher Auszeichnung behandelt hatte, nicht recht an ſich herangelaſſen worden iſt. Es läßt ſich auch ſagen, daß, wer ſo wie Goethe das liebe heilige römiſche Reich in ſeiner Jämmerlichkeit kennen gelernt

als angehender Greis der Stimmung und den Hoffnungen der deutschen Jugend die kühle Ruhe gerade eines historischen Standpunkts entgegen setzte, weil er in seinen späteren Jahren sich eine universelle und übersichtliche Betrachtung der Weltbegebenheiten und des Völkerlebens angeeignet hatte, in welcher ein einseitiger Patriotismus und ein lebhafteres Interesse für vorübergehende Zeitrichtungen keine Stelle mehr finden konnten. Er durfte gar wohl von sich sagen:

Wer in der Weltgeschichte lebt,
Dem Augenblick sollt' er sich richten?
Wer in die Zeiten schaut und strebt,
Nur der ist werth zu sprechen und zu dichten.

Und zu Shakespeare als dem wahrhaft historischen Dichter soll er wie zu einem Wesen höherer Art hinaufzublicken haben! Shakespeare besaß das, was man historischen Sinn nennen darf, nur in mittlerem Grade. Er hat Menschen, Charaktere in leidenschaftlicher Bewegung, in bedeutenden Situationen geschildert. Dabei waren ihm Geschichtsbücher eine Fundgrube zu dramatischen Stoffen gerade so wie Sammlungen von Novellen und Sagen. Seine englischen Historien sind nur Königsgeschichten; Zustände von Staat, Volk, Gesellschaft kommen ihm kaum in Betracht; für die culturgeschichtliche

hatte, wohl dazu gelangen konnte, nur von einem gewaltsamen Ausfegen durch eine fremde Hand Erlösung zu erwarten und in dem Ausfeger einen Befreier, ein Rüstzeug des Weltgeistes zu sehen. Goethe war nicht der einzige, der dieser Anschauung zu weit gehende Folgerungen gab; von hervorragenden Männern theilte neben vielen Andern auch Hegel diesen Standpunkt.

Seite, überhaupt für alles Genetiſche hatte er kein Auge und Intereſſe. Es fehlt ihm faſt jede Spur von kritiſchem Sinn, faſt jeder Maßſtab für die Unterſcheidung wahrſcheinlicher und unwahrſcheinlicher Handlungen. Er weicht von ſeinen Quellen gewöhnlich nur darin ab, daß er ſie in der Richtung des Phantaſtiſchen überbietet und ihre pragmatiſche Motivirung abſchwächt. Ob er mit Römern, Griechen, Italienern, Dänen, Schotten, Engländern zu thun hat, er zeichnet Menſchen und menſchliches Schickſal, wenn auch ſein Blick immer frei und hoch genug iſt, nach Stoffen von einer univerſellen Bedeutung zu greifen und ſie in großem Sinne zu behandeln.

Gemäß dem Spruch: Es ſoll der Dichter mit dem König gehen, Sie beide wohnen auf der Menſchheit Höhen, hatte Shakeſpeare einen ſympathiſchen Zug und ein inneres Verſtändniß für bedeutende Perſönlichkeiten und große Verhältniſſe, aber für die Ausführung des Bildes im Einzelnen fehlte ihm das geſchichtliche Wiſſen und die praktiſche Welterfahrung, und dieſer Mißklang gelangt niemals zur völligen Ausgleichung. Wir glauben nicht, daß L. Ranke etwas weſentlich anderes ſagt, wenn er Shakeſpeare einen hohen hiſtoriſchen Naturſinn beilegt, dazu aber bemerkt, daß er Momente, die ſonſt nur im Privatleben Platz haben, in die politiſche Handlung einführe, daß er Charaktere, die in der Wirklichkeit nahe beiſammen geſtanden haben mögen, weit auseinanderrücke, daß er die Handlung mit Motiven belebe, welche die Geſchichte nicht finden würde oder nicht anzuerkennen vermöge.

Nach jener Methode freilich, durch welche der hiſtoriſche Stoff eines Dramas in einen allgemeinen Erfahrungsſatz der Geſchichte, der dann die Grundidee des Stücks enthalten ſoll, aufgelöst wird, könnte man auch den obſcurſten Dichter, der ein geſchichtliches Thema behandelt hat, zu einem großen hiſtoriſchen Geiſt ſtempeln. Wenn in Richard III. das Weſen der Tyrannei, in Heinrich V. das des Kriegs, in König Johann das Verhältniß von Staat und Kirche, in Coriolan der Conflikt von Politik und Familie, in Antonius das Verderbliche der Oligarchie gezeichnet ſein ſoll, ſo möchten wir wiſſen, wie ein hiſtoriſches Drama beſchaffen ſein müßte, um nicht eine ähnliche Phraſe, die ſich für eine große hiſtoriſche Wahrheit ausgeben läßt, als die Grundidee davon ausfindig machen zu können. Was iſt's überhaupt um dieſe angebliche Grundidee einer dramatiſchen Dichtung? Wenn jemand aus Ulrici die Grundideen der ſiebenunddreißig Stücke von Shakeſpeare zuſammenſchreibt und dem beſten Shakeſpearekenner die Aufgabe ſtellt, er ſolle nun zu jeder Grundidee das entſprechende, vom Ausleger gemeinte Drama beifügen, er wird unter zehn kaum ein einziges mit voller Sicherheit errathen, und häufig zwiſchen einem halben Dutzend im Zweifel ſein, wovon auf jedes die angegebene Grundidee gleich gut und gleich wenig paßt. Shakeſpeare ſelbſt würde jedenfalls in einem ſolchen Examen am ſchlechteſten beſtanden ſein.

Das Vergleichen von Dichtern, auch wenn ſie ganz verſchiedenen Zeiten und Nationen angehören, hat immer einen

Reiz und Werth, weil die Eigenthümlichkeit eines jeden dabei stets von neuen Seiten ins Licht tritt; allein eine ganz andere Sache ist es, die Resultate solcher Vergleichungen in eine Gesammtschätzung, in eine Art von Lokation zusammenzufassen. Man begeht dann gar leicht den Fehler, den die Schulkinder machen, wenn sie Scheffel, Gulden, Centner, Morgen in Einer Summe zusammen addiren. Am ehesten lassen sich noch die psychologischen Elemente der Individualität, in denen das Wesen der natürlichen Dichtergabe enthalten ist, namentlich die hieher gehörigen Eigenschaften des Intellekts, die Stärke und Klarheit, der Umfang und die Schwungkraft der Phantasie, der Witz, das Vergleichungsvermögen, die Sprachgewalt, der Sinn für Rhythmus und Metrik, und ähnliche Naturgaben einzeln einander gegenüberstellen. Nur wird man auch bei einem solchen Versuch sogleich auf die Schwierigkeit stoßen, daß die psychologische Wissenschaft so wenig feststehende und anerkannte Grundlagen hat, daß fast jeder Forscher jene Begriffe wieder anders bestimmt und unter sich combinirt, und daß daher jeder solchen Vergleichung genau genommen eine psychologische Erörterung über den Sinn, den man mit den verschiedenen Begriffen verbinden will, vorauszugehen hätte.

Wie man aber immer auch jene Begriffe näher bestimmen wollte, so wird, wenn es sich darum handelt, Shakespeare mit Schiller zu vergleichen, kein Zweifel darüber sein, daß der britische Dichter dem deutschen in der dichterischen Naturgabe entschieden überlegen ist, daß er die reichere, vielseitigere,

flugkräftigere Phantaſie, die überlegene Schärfe der ſinnlichen Anſchauung, die größere Originalität und Fülle der Bilder, daß er im Zarten wie im Furchtbaren den noch eigenthümlicheren und wirkſameren Ausdruck voraus hat. Allein dieſe Naturbegabung iſt wohl der erſte, aber keineswegs der einzige und für ſich entſcheidende Faktor für die Geſammtwirkung eines Dichters. Daß Schiller die reiche Geiſtesarbeit von zwei vollen Jahrhunderten und das Vorbild Shakeſpeares ſelbſt als natürlichen Vorzug beſaß, daß er auf der Höhe ſeiner Zeitbildung ſtand und von ihrer geiſtigen Strömung aufs tiefſte erregt war, was beides von Shakeſpeare nicht gilt, daß er die Alten kannte, daß ſich zu dem Talent des Dichters die Eigenſchaften des ſelbſtſtändigen, ſcharfſinnigen, den höchſten Problemen des Wiſſens und der Kunſt zugewandten Denkers geſellten, ſind Vortheile, die ſchwer ins Gewicht fallen. Seine Gedankenwelt ſteigt in Regionen auf, die über Shakeſpeares ganzen Geſichtskreis hinauslagen, ohne daß man ſagen könnte, daß ſie auch die Sphäre der Dichtkunſt überſchritten. Wallenſtein, Maria Stuart, die Jungfrau, Tell mögen hinter Macbeth, Hamlet, Richard III. an Genialität der ganzen Anlage, in der Originalität der Charaktere, an Großartigkeit einzelner Scenen zurückſtehen; ſie haben aber eine beſſer motivirte, ſpannendere und zuſammenhängendere Handlung, ſie ſind frei von jenen Uebertreibungen und Widerſprüchen, an denen z. B. Richard und Hamlet überreich ſind; ſie ſind mit kundiger, maßvoller Hand trefflich componirt; ſie haben den mächtigen Reiz einer gedankenvollen,

glänzenden Rhetorik und jenes schönen sittlichen Idealismus, der dem Dichter die Ausübung seiner Kunst zu einem heiligen Priesterdienst machte, und dessen edles Pathos ihm für alle Zeiten einen Platz in der Reihe der großen Lehrer und Propheten der Menschheit sichert. Sie nehmen durch die Vereinigung solcher Vorzüge einen selbstständigen, ebenbürtigen Rang unter den dramatischen Werken ersten Rangs ein, und es wäre durchaus unberechtigt, sie nach ihrem Gesammtwerth in eine niedrigere Klasse versetzen zu wollen. Und wie bedeutend steht die Schiller'sche Lyrik an Fülle und Tiefe der Gedanken, an Glanz und Mannigfaltigkeit über Shakespeares kleineren Dichtungen und Sonetten, wenn man auch diesen vielleicht die zartere Empfindung, ein genialeres Colorit beilegen mag!

Schiller hochzupreisen und gegen verkehrte Ausstellungen zu vertheidigen, ist glücklicherweise ein überflüssiges Geschäft; sofern aber gerade die Parallele mit Shakespeare vorzugsweise zu den Mäkeleien an seiner Größe zu dienen hat, wäre es doch hier nahe gelegt, wenn wir nicht hiefür in R. Gottschall einen so trefflichen Vorkämpfer hätten, der kaum noch etwas zu sagen übrig ließ.

Man sucht die Splitter in des deutschen Dichters Auge und sieht die Balken im Auge des Fremden nicht: was wir nicht vernünftiger und gerechter finden können, als wenn andere Völker es umgekehrt halten. Man kehrt gegen Schiller in den Hauptpunkten gerade solche Ausstellungen hervor, die selbst, wo sie ein Gran von Wahrheit enthalten, doch Shake-

ſpeare noch in viel höherem Maß treffen müßten. Ein beſonders beliebtes Schlagwort iſt es, daß Schiller in ſeinen Dramen mehr ein großer Rhetor als ein großer Dichter ſei. Wer ſich aber nicht mit Phraſen und abſtracten Schulbegriffen begnügt, ſondern dem Weſen des Rhetoriſchen tiefer nachzugehen bemüht iſt, der wird es zwar von der lyriſchen und epiſchen Poeſie nicht allzuſchwer abzugrenzen vermögen, im Drama aber wird er ihm einen berechtigten Platz gar nicht verſagen dürfen. Denn wenn die Perſonen uns einmal redend und handelnd vorgeführt werden und ihren Charakter, ihre Leidenſchaften, ihre Lebensanſchauungen vor uns darzulegen haben, ſollen ſie das etwa in gemeinem, flügellahmem Geſchwätz, ſollen ſie es nicht in beredten und beſchwingten Worten thun? Wenn ſie ſich rechtfertigen, andere anklagen, gewinnen, überzeugen wollen, ſind ſie da nicht immer im Fall, die Kunſt der Rede zu zeigen? Und ſchlage man Sophokles oder Euripides, Corneille oder Racine, Calderon oder Leſſing auf, bei allen werden gerade ſolche Stellen die wirkſamſten und bekannteſten ſein, in welchen der Held ſeiner augenblicklichen Erregung durch den erweiterten Geſichtskreis einer allgemeinen, den Zuhörer mitergreifenden Betrachtung einen feſten Hintergrund leiht. Nicht blos wie Antonius an Cäſars Leiche das Volk aufſtachelt; wenn die Jungfrau den Herzog von Burgund auf Frankreichs Seite hinüberzieht; wenn Antigone uns ſagt, warum ſie den Bruder nicht unbegraben läßt; wenn Carlos dem Clavigo den Unverſtand ſeiner Heirath auseinanderſetzt,

Digitized by Google

oder in K. Richards Werbeſcenen, ſondern auch bei tauſend kleinen Anläſſen, ja faſt in jeder Scene haben die dramatiſchen Perſonen ihre Empfindungen und Gedanken in beredten, d. h. an ein allgemeines Gefühl, eine anerkannte Wahrheit appellirenden ſchwungvollen Worten darzulegen.

Sollte aber vielleicht Rhetorik etwas anders heißen wollen, als Beredſamkeit und die Kunſt derſelben, ſollte damit eine ſchlechte, phraſenhafte, ſchablonenmäßige, hohle Beredſamkeit bezeichnet werden, nun dann dürfte man ja Schiller nicht bloß das Prädikat des großen Dichters, man müßte ihm auch das des großen Redners verweigern.

Wir behaupten, daß das Rhetoriſche ein ganz unerläßliches Element des dramatiſchen Dialogs iſt, daß alle großen dramatiſchen Dichter auch große Redner waren, und der Mangel an ächter Beredſamkeit die Unwirkſamkeit ſo vieler dramatiſcher Verſuche nicht zum geringſten Theile verſchuldet. Wenn ſie alle nur ſelbſt beſſere Redner wären, die Schiller rhetoriſch ſchelten!

Es liegt nun allerdings auch eine Klippe in der Sache. Jene Motivirung eines momentanen Affekts durch eine allmeine Behauptung, die nun lebhaft und genauer expouirt wird — worauf ja eigentlich doch dieß Rhetoriſche hinausläuft — kann zu oft erfolgen und der beigezogene allgemeine Gedanken kann zu ſelbſtändig, abgelöst von dem concreten Anlaß entwickelt werden, ſo daß er der dramatiſchen Situation nicht mehr zu dienen, ſondern um ſeiner ſelbſt

willen da zu ſein ſcheint. Das Ornament emancipirt ſich und vergißt ſeine Beſtimmung.

Wir wüßten keinen dramatiſchen Dichter, der dem Reiz, in ſolcher Weiſe ſein Licht leuchten, ſeinen Geiſt ſpielen zu laſſen und einen beiläufigen Gedanken näher und glänzender auszuführen, als der Anlaß geböte, ſtets aus dem Weg gegangen wäre, und oft genug würden wir bedauern, wenn dieß geſchehen wäre. Goethes Taſſo und natürliche Tochter enthalten viele ſolche Stellen. Schiller liebt ſolche Excurſe, die man rhetoriſche nennen mag; wir rechnen z. B. dahin, wenn Octavio den Weg der Ordnung preist: Gradaus geht des Blitzes, Geht des Kanonenballs fürchterlicher Pfad u. ſ. w., oder wenn Max die Aſtrologie ſymboliſch deutet: O nimmer will ich ſeinen Glauben ſchelten ꝛc. Allein bei keinem Dichter geſchieht dieß ſo häufig als bei Shakeſpeare. Wir wüßten z. B. im ganzen Schiller keinen redneriſchen Erguß, der ſo lang und ſo wenig durch den Zuſammenhang der Handlung geboten wäre, als die Standrede von Ulyſſes über den Rang, oder gar die nicht nur lange, ſondern auch breite Auslaſſung von Heinrich V. über die Ceremonie. Auch das Lob der Gnade in Portias Mund, der Preis von England durch den ſterbenden Gaunt, oder König Heinrichs IV. Betrachtung über den Schlaf, des Baſtards Rede über den Eigennutz gehören hieher. Der Dialog in den engliſchen Hiſtorien wimmelt von ſolchen Stellen, die man rhetoriſche, hie und da auch declamatoriſche nennen könnte.

Beſonders nachtheilig pflegt die Parallele mit Shake-

ſpeare für Schiller in der Charakterzeichnung auszufallen. Schillers Charaktere ſeien nicht individuell geſtaltet und modellirt, ſondern unbeſtimmte Gattungsmenſchen, die gleichmäßig in ihres Schöpfers ſentenzenhaftem ſtolzem Pathos reden; die von Shakeſpeare aber haben Fleiſch und Blut und wandeln, abgelöst von dem mütterlichen Schooß der Phantaſie, wie ſcharf geſchiedene ſelbſtſtändige Geſchöpfe vor uns hin. Es iſt nun wahr, daß Schiller in dieſem Punkt eine ganz eigenthümliche innere Entwicklung durchgemacht hat. Tiek und die ganze romantiſche Clique rühmten ſtets die Räuber als Schillers beſtes Drama, ſo daß die ganze herrliche Laufbahn dieſes Geiſtes vom zwanzigſten Lebensjahr an für ſie nur einen Krebsgang vorſtellt. In den Jugendwerken hat Schiller in den Geſtalten eines Franz Moor, Spiegelberg, des Mohren in Fiesco u. ſ. w. ſein engliſches Vorbild noch überſhakeſpeart. In Carlos ſind die Vertreter des böſen Elements, Philipp, Domingo, Alba ſchon um Vieles ideeller gehalten; im Wallenſtein gibt es keine Böſewichte mehr, aber die Charaktere, wie Octavio, Buttler, Illo, Iſolani, die Gräfin treten noch in ſcharfer Begrenzung einander gegenüber; ebenſo iſt es in Maria Stuart. In ſeinen letzten Stücken aber ſind die Perſonen weit weniger markirt und in der Braut von Meſſina ſtehen die Charaktere kaum mehr weiter auseinander als in einem Drama der alten Griechen, wo die Situation das Beſtimmende war und nicht die Individualität. Es lag dieß in der ſtetig wachſenden Richtung auf Idealität und Symbolik, in welche Goethe

und Schiller gemeinſam, wenn auch von verſchiedenen Ausgangspunkten, geführt wurden. „Der Schein ſoll nie die Wirklichkeit erreichen Und ſiegt Natur, ſo muß die Kunſt entweichen.“ Schärfer kann man dem Syſtem des Naturalismus nicht entgegentreten, als es in dieſen Worten Schillers geſchieht. Auch die ungleiche Miſchung gleichartiger Anlagen, worin die Verſchiedenheit der empiriſchen Charaktere beſteht, verlor bei jener Betonung des Idealen und allgemein Menſchlichen ihre Bedeutung.

Wir ſehen nun in dieſem Merkmal des Schiller'ſchen Genius weder einen Vorzug, dem ein muſtergültiges Anſehen zukäme, noch einen Mangel oder Fehler, der ihn herabſetzte, aber eine Eigenthümlichkeit, und da jede geiſt- und kunſtvoll ausgeprägte Beſonderheit etwas Schönes iſt, eine eigenthümliche Schönheit des deutſchen Dichters, welcher dieſelbe Berechtigung zuzuerkennen iſt, die wir ſonſt der Eigenart großer Meiſter, eines Dante, Michel Angelo, Beethoven willig einzuräumen pflegen. Niemand hat angelegentlicher das Recht der Individualität geprieſen als die Romantiker; nur Schiller, der doch an geſundem Menſchenverſtand wie an metaphyſiſcher Anlage, an Phantaſie, Sprachgewalt und Gedankenreichthum wie ein Rieſe neben ihnen ſtand, ſollte ſchlechterdings nach der Schablone ihrer eigenen verkehrten Theorien gemeſſen werden.

Was nun aber die Shakeſpeareſche Art der Charakterzeichnung betrifft, ſo ſind darüber Anſichten im Umlauf, die einer dem andern nachzuſprechen pflegt, ohne daß ſie je

genauer geprüft worden ſind. Es iſt ja gar nicht ſo, daß die dramatiſchen Perſonen bei Shakeſpeare alle ſo individuell geſtaltet und abgeſondert vor uns hinträten, wie man es zu verſichern liebt. Ja es wäre ſchlimm, wenn dem ſo wäre; eine Geſellſchaft von etwa vier- bis fünfhundert Originalen wäre doch gar zu groß und verwirrend für uns; Shakeſpeare malt nur wenige Figuren näher aus, im Vergleich mit andern Dichtern vielleicht eher weniger als mehr; dieſe wenigen ſtellt er aber in großen und markirten Zügen heraus, die andern dienen nur zur Staffage; ſie ſind nur ſoweit ſkizzirt, als es ihre allgemeine Funktion im Drama als Hofleute, Krieger, Verſchworene, Freunde oder Feinde des Helden ꝛc. mit ſich bringt. Man verſuche einmal etwa in Antonius und Cleopatra die einzelnen Führer näher zu charakteriſiren, Octavian, Lepidus, Sextus Pompejus, Agrippa, Mäcenas, oder in den engliſchen Hiſtorien dieſe Gloſters, Yorks, Beauforts, Buckinghams, Stanley's ꝛc. Sie ſind ſchwerer auseinander zu halten als etwa Burleigh, Shrewsbury, Leiceſter, Daviſon in Maria Stuart, oder als die Wallenſtein'ſchen Generale. In den Luſtſpielen fehlt ja gerade das Charakterluſtſpiel ganz; da iſt Situation und Intrigue die Hauptſache und die Perſonen ſtehen ſehr nahe bei einander. Das iſt auch Alles ganz in der Ordnung und nur eine einſeitige Theorie erhebt die markirte Ungleichheit des Naturells zu einem Kardinalpunkt für den dramatiſchen Dichter.

Und daß jedes wieder ſeine eigene Sprache redete,

davon iſt ja keine Spur zu bemerken. Shakeſpeariſch reden ſie alle und müſſen ſie reden, ob Engländer oder Römer oder Italiener, ob Könige oder Biſchöfe oder Kavaliere; nur für die Bedienten und untern Klaſſen wird ein eigenes, aber dann auch wieder gemeinſames Regiſter gezogen. Alle aber ſprechen beredt, witzig, in glänzenden Metaphern, ſei es im Herren- oder Dienerſtyl.

Wenn Schiller hinter Shakeſpeare und Goethe in der dichteriſchen Urgabe, der Phantaſie, zurückſtand, ſo hatte er dagegen vor Shakeſpeare und ſelbſt vor Goethe den ſcharfen, ordnenden, methodiſch geſchulten Verſtand voraus, der das Ungleichartige und Widerſprechende ausſchloß. Wenn Shakeſpeare größere Bühnenerfahrung hatte, ſo arbeitete Schiller nach wohlüberlegten Dispoſitionen, ſtets den Blick auf das Ganze gerichtet. In der verſtändigen und ſpannenden Entwicklung der Handlung iſt er Shakeſpeare weit überlegen; dazu kam, daß ihm die Ausübung ſeiner Kunſt eine heilige Sache war, in die er ſtets den vollen Einſatz aller ſeiner geiſtigen und ſittlichen Kräfte legte, während Shakeſpeare im täglichen artiſtiſchen Berufsdienſt die Dinge nicht ſo ſchwer und ernſt nehmen konnte. Bei Schiller gibt es keine Lückenbüßer, bei Shakeſpeare genug, und zwar ganze Stücke wie einzelne Scenen oder Reden.

Und ſo hat Schiller ſein hohes, ernſtes Haupt vor Niemanden zu verneigen und ſteht den erſten Dichtern aller Zeiten und Völker als ein ebenbürtiger Geiſt zur Seite.

Nimmt man aber nun noch die Geſammtwirkung beider

Dichter auf ihre Nation, ihre culturgeſchichtliche Bedeutung, ſo läßt ſich freilich, da Schiller uns zeitlich noch zu nahe ſteht, darüber wohl erſt in kommenden Jahrhunderten ein abſchließendes Urtheil fällen. Wenn man die beiden Secularfeiern von 1859 und 1864 zum Maßſtab nehmen wollte, könnte über das Ergebniß kein Zweifel ſein. Shakeſpeares Erſcheinung ging an ſeinen Zeitgenoſſen ohne hervortretende Wirkung vorüber; während der vier bis fünf nachfolgenden Generationen waren es nur einzelne hervorragende Geiſter, die ſeinen vollen Werth erkannten; als man ſich ſeiner wieder erinnerte und ihn raſch als König der Dichter auf den Schild hob, war er ſeinem Volke ſchon in eine alterthümliche Ferne gerückt, bei welcher eine philologiſche Behandlung erforderlich und die Wirkung auf engere Bildungskreiſe beſchränkt iſt. Vielleicht wäre die höchſte culturgeſchichtliche Bedeutung des britiſchen Dichters darein zu ſetzen, daß er einem fremden, dem deutſchen Volke zum Leitſtern und Führer beim Eintritt in ſeine große Literaturepoche geworden iſt. Aus der Art, wie in England jene Secularfeier ablief, möchte man ſchließen, daß Shakeſpeare dem engliſchen Volk bereits mehr zu einem großen und ſtolzen Namen verflüchtigt, als ein noch unmittelbar in weiten Kreiſen wirkender Nationaldichter zu nennen iſt. Schiller dagegen iſt eben dieß in einem Umfange, wie ſeit Homer kaum ein zweites Beiſpiel genannt werden kann. Es iſt gar nicht zu ermeſſen, wie groß ſein Antheil an der Bildung, dem geiſtigen und politiſchen Aufſchwung des deutſchen Volkes im neunzehnten Jahrhundert

gewesen ist. Nach Hunderttausenden sind diejenigen zu zählen, die ihm einen wesentlichen Theil ihrer Bildung danken, und man möchte glauben, das könne niemals anders werden, so lange die Nation nicht selbst in Schlaffheit und Barbarei versinkt. Schon zehn Jahre nach seinem Tod konnte Goethe von ihm singen:

> Schon längst verbreitet sich's in ganze Schaaren
> Das Eigenste, was ihm allein gehört.

Wir legen unsererseits einer solchen unmittelbaren Wirkung im Großen nicht einmal das entscheidende Gewicht bei, da sie leicht auf Eigenschaften beruhen kann, denen im Reich der Geister doch nicht der erste Platz gebührt; aber diejenigen Literarhistoriker und Kritiker, die, wie Gervinus, gerade die historisch-politischen und nationalen Gesichtspunkte bei der Beurtheilung der Dichter obenan stellen, dürfen wohl daran erinnert werden, wie sehr sie in ihren Urtheilen über Shakespeare und Schiller entweder wichtige Thatsachen ignoriren, oder den eigenen Grundsätzen widersprechen.

Shakespeare mit Goethe in eine Parallele zu stellen, hat sich im obigen schon wiederholter Anlaß ergeben, und es kann dem Leser nicht mehr unerwartet sein, wenn wir jeder Unterordnung des ersten deutschen Dichtergenius unter den ersten britischen, wie sie in den Urtheilen von Gervinus, Ulrici, Vischer u. s. w. liegt, mit Entschiedenheit widersprechen.

Hier läßt sich schon nicht, wie gegenüber von Schiller, von einem Vorzug Shakespeares in der natürlichen poetischen

Begabung reden. Beide Dichter vertreten in dieſem Punkt das Höchſte, was wir innerhalb der menſchlichen Gattung kennen; ſie laſſen ſich aber unter ſich nur der Art, nicht dem Grade nach unterſcheiden.

Shakeſpeare zeichnet uns die beſondere Natur ſeiner eigenen Dichtergabe, wenn er ſagt:

Des Dichters Aug, in ſchönem Wahnſinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erde nieder;
Und wie die ſchwangre Phantaſie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Geſtaltet ſie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und giebt ihm feſten Wohnſitz.

Ebenſo läßt uns Goethe die Eigenthümlichkeit ſeiner Phantaſie erkennen, wenn er von dem Dichter ſagt:

Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch beſiegt er jedes Element?
Iſt es der Einklang nicht, der aus dem Buſen dringt
Und in ſein Herz die Welt zurücke ſchlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge
Gleichgiltig drehend auf die Spindel zwingt,
Und aller Weſen unharmon'ſche Menge
Verdrießlich durch einander klingt,
Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß ſie ſich rhythmiſch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Daß es in herrlichen Akkorden ſchlägt? ꝛc.

Das rollende Auge des einen Dichters eilt von einer Erſcheinung zur andern, vom Nächſten zum Entfernteſten; der Blick des Andern ruht ſtill und rein auf den Dingen

ſelbſt, ſaugt ſich in die einzelne Erſcheinung ein und ſchaut in ihr das Typiſche und Ideelle. Die Phantaſie des einen Dichters iſt discurſiv und combinatoriſch, die des andern intuitiv und plaſtiſch; jene hat den kühnern, glänzendern, ſchwungvolleren Flügelſchlag; dieſe fliegt von ihren Geſtalten nicht weg, ſondern breitet den „aus Morgenduft und Sonnenklarheit gewebten Schleier," den die Dichtung aus der Hand der Wahrheit empfing, darüber hin, um ſie innerlich zu durchleuchten und zu verklären. Die poetiſche Muſe hatte bei jedem der beiden Dichter noch eine zweite Muſe zur Begleiterin und Gehülfin; bei Shakeſpeare war es die Muſik, bei Goethe die bildende Kunſt, und dieſer Unterſchied iſt für beide durchaus charakteriſtiſch.

Das Vergleichungsvermögen iſt bei beiden Dichtern ſo eminent, daß ihnen die tropiſche Redeweiſe wie zur zweiten Natur geworden iſt. Kein anderer Dichter reicht darin von ferne an ſie hin. Die Bilder Shakeſpeares ſind in der Regel kühner, frappanter, fernerliegend, die von Goethe einfacher, treffender, wahrer. Jene ruhen auf einer Einbildungskraft von der wunderbarſten Beweglichkeit, dieſe auf einer Fülle und Breite der klarſten Anſchauungen. Shakeſpeares Vergleichungen halten manchmal die nähere Prüfung nicht aus; ſie neigen ſich zur Hyperbel; es fehlt ihnen nicht ſelten die ſinnliche Vollziehbarkeit; namentlich wenn abſtracte Begriffe wie Freude, Gram, Zorn, Liebe, Furcht, Gnade u. ſ. w. in länger ausgeſponnenen, auch geſuchten Tropen perſonificirt werden. Goethe würde bei der Beſchreibung eines

Sturms nicht ſagen, daß die Welle zum glühenden Bären Waſſer aufzuſchleudern und des Polarſterns Fackel auszulöſchen ſcheine; er würde ſeinen Helden nicht drohen laſſen, den Gegner an das Horn des Mondes zu ſchleudern, nicht wünſchen laſſen, auf Baſans Hügeln zu ſtehen, um die gehörnte Heerde zu überbrüllen; er würde von der Hand der Geliebten nicht ſagen, ſie ſei ſo blendend, daß alles andre Weiß dagegen als Dinte erſcheine, und des Schwanes Flaum ſei nicht ſo ſanft wie ihr Druck.

Wir folgen bald mit Befremden und Kopfſchütteln, bald mit Bewunderung und Entzücken, aber immer überraſcht und ſtaunend dem Flug des Dichtergeiſtes, wenn er die Kometen auffordert, ihre kryſtallenen Zöpfe zu ſchwingen, um die böſen Sterne zu geißeln, die zu König Heinrichs Tod eingeſtimmt haben; oder wenn der Geiſt des alten Hamlet dem Sohne ſagt: auch wärſt du träger als das feiſte Kraut, das ruhig Wurzel treibt an Lethe's Bord; oder wenn Theſeus die Hermia fragt, ob ſie unverheirathet bleiben wolle, „den keuſchen Mond mit matten Hymnen feiernd," und ihr vorhält:

Doch die gepflückte Roſ' iſt irdiſcher beglückt
Als die am unberührten Dorne welkend
Wächst, lebt und ſtirbt in heil'ger Einſamkeit.

wenn die Narben auf Coriolans Bruſt den Gräbern auf geweihtem Boden verglichen werden, oder wenn der Dichter die Bilder braucht, ſo nackt wie die gemeine Luft, ſo keuſch

wie der ungesonnte Schnee, oder wie der Eiskrystall, der von dem Frost aus reinstem Schnee geformt.

Dagegen wird man bei Shakespeare nicht jene tiefsinnige Weltsymbolik suchen dürfen, mit welcher Goethe die äußern Vorgänge in Natur und Leben und die innersten Regungen des Gemüths in unendlichem Wechselspiel zu verknüpfen, alles Physische zu beseelen, alles Geistige sinnlich zu veranschaulichen wußte. Für ihn waren Bilder und Gleichnisse, die ihm in solcher Fülle zuströmten, daß er selbst im Gespräch kaum einen Satz ohne tropische Figuren gebildet haben soll, nicht bloß ein müßiges und glänzendes Spiel der Phantasie, sondern die unwillkürlichen Erzeugnisse eines den Weltzusammenhang mit ahnungsvollem Wahrheitsdrange suchenden Geistes. Shakespeares Gleichnisse bestrahlen die Dinge, wie Raketen und farbige Lichter, mit flüchtigem Glanz; Goethe zeigt uns die Sache selbst in dem ruhigen Spiegelbild eines zweiten anschaulicheren Vorgangs.

Shakespeare erfindet die Aehnlichkeiten; Goethe sieht sie. Jener hatte nicht die reiche Naturkenntniß, die breite Welterfahrung, das umfassende Wissen; die Phantasie hatte Alles aus sich selbst zu schöpfen, die Gebilde von unbekannten Sachen auszugebären und dem lustigen Nichts festen Wohnsitz zu geben. Diesem drängen sich die Bilder der wahrgenommenen Dinge zu, wie die Schatten um Odysseus Haupt, daß er sich ihrer nur zu erwehren hatte und eine Auswahl treffen mußte, welchen von ihnen er das Wort vergönnen will.

Eine besondere Eigenthümlichkeit der Goetheschen Tropen

iſt es, daß er in unerſchöpflichem Reichthum Himmel und Erde, Natur und Geſchichte, Kunſt und Wiſſenſchaften, die heilige Schrift wie das gemeine Handwerk herbeizieht, um die wechſelnden Stimmungstöne des Herzens in ihren zarteſten Schattirungen, um die Stadien des inneren Entwicklungsgangs, ſei es an ſich ſelbſt, oder an den Geſtalten ſeiner Dichtungen, mit ebenſo überraſchenden als treffenden Bildern zu verſinnlichen. Den Menſchen, der bei redlichem Streben nach harmoniſcher Bildung trotz mancherlei Thorheiten und Fehltritte zu einem ganz anderen und ſchöneren Ziel geführt wird, als das er geſucht hatte, vergleicht er mit Saul, dem Sohne Kis, der ausging, ſeines Vaters Eſelinnen zu ſuchen und ein Königreich fand; der unaufhaltſame Drang des Genius nach freier Selbſtentfaltung erinnert ihn an den Seidenwurm, der das köſtliche Gewebe aus ſeinem Innern entwickeln muß, bis er in ſeinen Sarg ſich eingeſponnen hat, um dann im neuen Sonnenthal die Flügel raſch und freudig zu entfalten, aber auch an den Titanen Prometheus, der den Göttern das Feuer entwendet und ihnen trotzend Menſchen nach ſeinem Bilde formt. Bald ſpricht er von der Pyramide ſeines Daſeins, von deren vielen Seiten und Stufen er auf Weltverwirrung und Herzensirrung ſeine Blicke richtet, bald von dem babyloniſchen Thurm, der zu groß angelegt, nicht zum Abſchluß gelangt. Das einemal vergleicht er den Zuſtand ſeines Herzens der Ratte, die Gift gefreſſen hat, und aus allen Pfützen ſäuft, das andermal dem glühenden Erz, aus

welchem der Hammer des Schickſals die Schlacken in ſprühenden Funken hinausſchleudert, oder wieder dem Adler, der mit gelähmter Schwinge der Weisheit der Taube ſpottet, die ihm Genügſamkeit predigt. Die Liebe iſt ihm bald der Gott Amor, der ſeinen römiſchen Triumvirn mit der Fackel zum Genuß geleuchtet hat, bald der Maler, der mit roſigem Finger die Landſchaft vergoldet; bald feiert er die Geliebte in den tauſend Formen und Namen morgenländiſcher Phantaſie; bald mit deutſcher Innigkeit und Tiefe, wenn er die Geſtalt der abweſenden Geliebten in des ſchnellſten Lebens lärmender Bewegung ſtets durch einen leichten Flor in Wolken vor ſich ſieht, freundlich und hell, wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen ewige Sterne ſchimmern.

Dann wieder, wenn er die Xenien mit einem Feuerwerk vergleichend ſagt:

Einige ſteigen als leuchtende Kugeln und andere zünden;
Manche auch werfen wir nur, ſpielend das Auge zu freun.

ſo zeichnet er damit in der anſchaulichſten Weiſe die drei verſchiedenen Klaſſen der Xenienſammlung und die Stimmungen der beiden Dichter bei ihrer Abfaſſung.

Wo ſich dagegen auch Shakeſpeare ganz innerhalb des Kreiſes wirklicher Sinneneindrücke bewegt, wie in der Zeichnung der elementaren Naturerſcheinungen, der Tages- und Jahreszeiten, der Wittterung, des Meeres, des Sternenhimmels, da ſind ſeine Bilder von ganz anderer Art und haben mit der Goetheſchen Weiſe ſogar eine augenfällige Aehnlichkeit. Beide Dichter wiſſen über dieſe einfachſte For-

men des Naturlebens den Zauberhauch des erſten Schöpfungsmorgens hinzugießen. Wenn wir uns nicht täuſchen, ſo liegt in vielen Stellen dieſer Art bei Shakeſpeare ein zarter Ton von Wehmuth, von einer Sehnſucht aus den Nebeln und der dumpfen Bretterwelt ſeines Londoner Lebens heraus nach den Naturfreuden ſeiner Jugend an dem ſchönen Ufer des Avon. Die bekannten Stellen, zu denen noch viele ähnliche zu nennen wären: „Wie ſüß das Mondlicht auf dem Hügel ſchläft“ u. ſ. w. „Der Tag erklimmt mit leiſem Schritt die Nebelberge,“ oder:

Des Glühwurms
Ermattend Licht verkündet ſchon den Morgen:

ebenſo jene Schilderungen der Nacht von der ſchaurigen wie von der lieblichen Seite, wenn es im Macbeth heißt:

Schon ſinkt der Abend und die Krähe fliegt
Dem dohlenwimmelnden Gehölze zu ꝛc.

und:

Eh' noch die Fledermaus
Den einſam klöſterlichen Flug beginnt,
Eh noch der Käfer mit dem ſchläfrigen Geſumm
Die Nacht einläuten wird ꝛc.

und dann wieder im Kaufmann:

Der Mond ſcheint hell. In ſolcher Nacht wie dieſe,
Da linde Luft die Bäume ſchmeichelnd küßte
Und ſie nicht rauſchen ließ ꝛc.

ſcheinen uns bei vollſter Originalität auf beiden Seiten die innigſte Verwandtſchaft mit ſo vielen Klängen der Goetheſchen

Lyrik zu haben, wie: „Der Morgen kam, es ſcheuchten ſeine Tritte Den leiſen Schlaf, der mich gelind umfieng ꝛc.“ „Wenn ſich lau die Lüfte füllen.“ „Schwindet ihr dunklen Wölbungen droben ꝛc.“ „Es ſchlug mein Herz: geſchwind zu Pferde ꝛc.“ „Fülleſt wieder Buſch und Thal Still mit Nebelglanz.“

Goethes Dichtergabe kann inſofern die reichere und vielſeitigere genannt werden, als er in allen Gattungen der Dichtkunſt Meiſterwerke ſchuf, Shakeſpeare nur in einer einzigen, dem Drama. Für das Epiſche ſcheint Shakeſpeare geradezu die volle Anlage gefehlt zu haben. Er iſt in allem Erzählen und Beſchreiben durch das Abſpringende ſeiner Phantaſie gehemmt. Die Beſchreibung zerfällt leicht in Hyperbeln und Superlative; in Lucretia und Venus und Adonis, ſowie in den erzählenden Partien ſeiner Dramen zeigt ſich eine Art von Abneigung und Ungeſchick, die weſentlichen Momente einer Handlung ohne Abſchweifung und Dreinreden in ihrer einfachen Folge auf uns wirken zu laſſen. Lucretia namentlich iſt ein wahres Muſter einer ſolchen Erzählung, in der man fortwährend den Faden der Handlung durch eingeſchaltete Reflexionen und Schilderungen zu verlieren in Gefahr iſt; auch das wenige, was wir Balladen- und Romanzenartiges von Shakeſpeare haben, zeigt, daß ſeine Stärke im muſikaliſchen Element und nicht im epiſchen lag. Für Lyrik beſaß Shakeſpeare, wie wir oben gezeigt, zwar die höchſte Befähigung, aber dieſe gelangte weit nicht zu ihrer vollen Entfaltung. Die Sonette, ſo ſehr ſie als ſolche glänzen, können doch die Schranken, welchen dieſe

Dichtgattung einmal unwiederbringlich verfallen iſt, nicht überſchreiten. Goethe ſteht daher in der Lyrik wie im Epos hoch und in unvergleichbarer Weiſe über Shakeſpeare.

Innerhalb der dramatiſchen Gattung dagegen iſt Shakeſpeare der reichere, bühnenkundigere, effektvollere Dichter. Wiewohl ſeine dramatiſche Handlung im Kleinen und Einzelnen viele Anſtöße gibt, ſo weiß er ſie doch — wenn wir die engliſchen Hiſtorien als eine beſondere Gattung bei Seite laſſen, für welche dieſe Forderung nicht galt — im Großen und Ganzen mit ſicherer Hand in wachſender Spannung zum wirkſamſten Abſchluß zu führen. Alle ſeine Stücke ſind voll raſcher, energiſcher That. Goethe fügt ſich nur in ſeinen Jugendwerken, Götz, Clavigo, Egmont den naturgemäßen und hergebrachten Forderungen der dramatiſchen Form. In den reifſten und eigenthümlichſten Dichtungen dagegen ſträubt ſich ſein Genius gegen das draſtiſche Element, gegen die gewaltſame Kataſtrophe. Er legt den ganzen Accent auf die feinſte Motivirung im Einzelnen, findet aber im Großen den effektreichen Gang der Handlung nicht, den der Zuſchauer ſceniſcher Darſtellungen erwarten zu dürfen glaubt. Die Dramen dieſer Art ſind deßhalb nicht bühnengerecht, ſie bleiben entweder Fragmente, oder gelangen ſie nur zu einem unwirkſamen Abſchluß. Die Zartheit der Empfindungen und die wachſende Neigung für das Symboliſche ließ ihm auch die unbedeutendere Handlung vielſagend erſcheinen. Iphigenie, Taſſo, die natürliche Tochter ſind in dieſer Beziehung wahre Antipoden zu Lear, Macbeth, Richard III.

Es sind ganz verschiedene Gattungen der Poesie, die sich nicht weiter mit einander vergleichen lassen. Nur wer das theatralische Moment des Dramas zum entscheidenden macht, was wir für unberechtigt halten, ist hier mit seinem Urtheil leicht fertig, zumal wenn er dabei noch die Bildungsstufe und Forderungen des großen Theaterpublikums als maßgebend betrachtet. Shakespeare dichtete alle seine Dramen im strengsten Sinn für die Bühne, Goethe nur wenige und gerade die weniger bedeutenden. Drama und Bühnenstück waren ihm zwei getrennte Begriffe.

Wir haben uns freilich schon längst daran gewöhnt, gewisse Sätze über das Drama wie fertige Schulbegriffe hinzunehmen. Unter allen Künsten ist die höchste die Poesie; unter den Gattungen der Poesie ist die höchste die dramatische; unter den Dramen ist das Höchste die Tragödie, unter den Tragödien diejenige, deren Handlung auf der großen Weltbühne vorgeht und auf Staat und Gesellschaft Bezug hat. Diese historische Tragödie muß dann in fünf Akte getheilt sein; im letzten derselben muß der Held des Stückes sterben, nachdem er vorher eine Schuld auf sich geladen hat; sein Tod muß aber von irgend etwas Versöhnendem, von einer tröstlichen oder erfreulichen Aussicht auf den Fortbestand der allgemeinen Verhältnisse und sittlichen Mächte begleitet sein. Die Handlung muß in den beiden ersten Akten in spannender aufsteigender Entwicklung sein; der dritte Akt bringt den Höhepunkt der Spannung; im vierten muß der Umschlag des Glücks, die Peripetie, beginnen; im letzten bricht die

Kataſtrophe hereiu. Das Ganze muß auf einen Theaterabend von etwa drei Stunden und für den Effekt auf das große Publikum berechnet ſein. Auge und Phantaſie müſſen lebhaft in Anſpruch genommen ſein; es muß viel geſchehen, Gefühlsäußerungen und Reflexionen ſollen zurücktreten, und die Perſonen müſſen nach Naturell und Charakter ſcharf von einander abſtehen.

Es fällt uns nun natürlich nicht ein, dieſen Sätzen, die zum Theil bis auf Ariſtoteles zurücklaufen und an deren Ausbildung Goethe und Schiller ſelbſt lebhaften Antheil genommen haben, ihre innere Berechtigung abzuſprechen. Nur können wir die Berechtigung bloß als eine relative, nicht als abſolute denken. Es wäre ein trauriger Gedanke, daß dieſe oder ähnliche Sätze ein Schema oder eine Schablone ſein ſollten, um den Werth von Dichtern und Dichtungen daran abzumeſſen; ja es wäre eine entſetzliche Vorſtellung, daß für alle Ewigkeit nach dieſem Recept Dramen gefertigt werden müßten, und man ſchon, wenn der Vorhang aufgeht, zum voraus wüßte, in welcher Folge ſich die einzelnen Momente der Handlung abzuwickeln haben.

Das Weſen der Poeſie duldet keine Fixirung in ſolchem Schematismus. Sie iſt von der Mimik und dem Theaterweſen ſo unabhängig, als die Muſik vom Tanzen, Marſchiren, oder vom Gottesdienſt. Durch die Macht und den Reiz der gehobenen, kunſtvoll gefügten Sprache die Phantaſie und unſere höheren Empfindungsformen in einer erfreulichen und unſere beſten Kräfte entbindenden Weiſe zu

erregen, wird immer der Hauptpunkt bleiben. Ob wir die Gaben des Dichters leſend oder hörend, allein oder mit Wenigen oder Vielen genießen, ob nur die Phantaſie oder auch das Auge beſchäftigt wird, iſt zwar nicht gleichgültig, aber doch nur Nebenſache. Durch die Verbindung mit der Mimik pflegt die Dichtkunſt auf der einen Seite einzubüßen, was ſie auf der andern gewinnt. Die Kunſt wie die Unkunſt des Schauſpielers drängt das Werk des Dichters zurück. Jedermann wird zehnmal lieber ein ſchlechtes Stück von guten Schauſpielern aufgeführt ſehen, als ein gutes von ſchlechten. Je gehaltvoller, ausgearbeiteter und formſchöner ein Drama iſt, deſto mehr wird bei der ſceniſchen Aufführung, welche kein Verweilen der Aufmerkſamkeit geſtattet, für Verſtändniß und Genuß verloren gehen. Man kann ein vollendetes Werk wieder und wieder leſen; man wird es nicht leicht wiederholt im Theater hören wollen, und gerade die Gebildetſten und Feinfühlendſten thun dieß am wenigſten.

Goethes Fauſt kann bei jeder Aufführung nur verlieren, und genügt keiner von allen jenen Anforderungen an ein Drama und doch wiegt er alle hiſtoriſchen Tragödien der Welt zuſammen auf. Taſſo ſteht als Bühnenſtück auch hinter dem unbedeutendſten Kotzebueſchen Machwerk, und doch entdeckt man bei jedem neuen Leſen neue Schönheiten. Wie plump und oberflächlich iſt es, darin Mord und Todtſchlag oder ſonſtigen Spektakel und einen draſtiſchen Schluß zu vermiſſen? Hat nicht jede bedeutende und originelle Dichtung den Anſpruch, für ſich und nach ihrer eigenen Anlage

gewürdigt, ſtatt in das Prokruſtesbette einer Schulmeinung gelegt zu werden?

Wie viele ausgezeichnete Geiſter haben ſich ſchon die Aufgabe geſtellt, die Forderungen der Poeſie mit denen des Publikums an einem Theaterabend in Einklang zu ſetzen und ſind enttäuſcht und entmuthigt von dem Verſuch wieder abgeſtanden. Man mag es fort und fort von Neuem verſuchen, aber der freie Dichtergeiſt braucht nicht zu warten, bis es gelungen iſt und ſich kein Joch einer Schultheorie, laute ſie wie ſie wolle, auferlegen zu laſſen.

Um aber auf unſer nächſtes Thema zurückzukommen, ſo hat unzweifelhaft Shakeſpeare innerhalb der dramatiſchen Gattung vor Goethe voraus, daß ihm das Komiſche wie das Tragiſche in gleicher Vollendung gelang, während Goethe für die eigentliche Komödie nur eine mittlere Begabung zeigt. Wie groß iſt der Abſtand von Goethes Luſtſpielen gegen den Sommernachtstraum, Was Ihr wollt, den Kaufmann von Venedig! Nur im ſatiriſchen und ironiſchen Genre, wie es in den Vögeln, in Götter, Helden und Wieland, in vielen Scenen des Fauſt, ſodann in Reineke Fuchs, dem Jahrmarkt u. ſ. w. vertreten iſt, hat Goethe eine ihm eigenthümliche, Shakeſpeare ziemlich fremde, Gattung des Komiſchen mit Meiſterſchaft ausgebildet.

Ueber Shakeſpeares Verdienſte um die engliſche Sprache müſſen wir auf ein eigenes Urtheil verzichten. Jedenfalls aber iſt Goethe in den poetiſchen Formen weit reicher und mannigfaltiger, und für ſein Volk nicht nur in der

gebundenen Rede, ſondern auch in der Proſa zum ſchöpferiſchen und unerreichten Vorbild geworden.

Dem Styl Shakeſpeares iſt die größere Energie, Wucht und Schwungkraft beizulegen; es liegt eine hinreißende, überwältigende Vehemenz in dem brauſenden Strom ſeiner Rede, gegen welche dann die zarten und weichen Töne, die ihm wieder zu Gebot ſtehen, um ſo wirkungsvoller ſich abheben. Shakeſpeare iſt der unübertroffene, ja im Ganzen unerreichte Meiſter des poetiſchen Ausdrucks. Schon die Alten nennen das Dichterwort ein geflügeltes; wir ſprechen in einem ähnlichen Tropus von der gehobenen, ſchwungvollen Diktion. Eben darin liegt eine der glänzendſten Eigenſchaften Shakeſpeares. Seine Rede berührt den Boden der gemeinen Sprechweiſe gar nicht; ſie bewegt ſich frei und leicht mit energiſchem Flügelſchlag in der luſtigen Region des idealen Ausdrucks. Es kommt dem Styl Shakeſpeares im höchſten Grade zu, was der Franzoſe in einem für den Deutſchen unüberſetzbaren Wort verve nennt. Dieſer machtvolle ſtürmiſche Redefluß iſt Shakeſpeare ſo eigenthümlich, daß er wie ein Merkzeichen dient, um den Dichter ſchon aus wenigen Zeilen zu erkennen; etwa wie jener Wächter auf dem Thurm von Jeſreel ſchon aus der Bewegung der Staubwolke, die gegen die Stadt heranzog, errieth: es iſt das Treiben Jehu, des Sohnes Nimſi, denn er treibet wie ein Unſinniger. Und faſt niemals hat der Klang der Worte den Mangel oder die Unklarheit des Gedankens zu übertönen; vielmehr ſtrömen ihm Gedanken und Bilder in ſolcher Fülle zu, daß

die Rede Mühe hat zu folgen und durch das Gedränge verſchlungener Beziehungen dunkel und unwirkſam werden kann. Leicht geſchieht es dem Dichter, daß ihn der freie Reiz der Poeſie dem unmittelbaren Anlaß der dramatiſchen Situation faſt unwillkürlich entführt, und er ſich gleichſam im reinen Dienſte ſeiner Muſe fühlt. Wenn Arthur von dem glühenden Eiſen, das ſeine Augen durchbohren ſoll, ſagt, es würde ſeine feurige Entrüſtung in den Thränen löſchen und ſich nachher aus Gram in Roſt verzehren, und dann wieder von der abgeglühten Kohle:

Des Himmels Odem blies den Geiſt ihr aus
Und ſtreute Aſche auf ihr reuig Haupt,

ſo darf man dabei nicht fragen, ob ein Knabe in ſolchen Momenten auf ein ſo feines Spiel der Phantaſie verfallen könnte. Der Dichter überläßt ſich, unbekümmert um die nächſten Ausgangspunkte und begleitenden Bedingungen ſeiner Rede, dem freien Flug ſeines Geiſtes.[1]

Viele halten aber dieſen Reiz des Styls und die Fülle der Tropen für das Weſen der Dichtkunſt ſelbſt und erheben Shakeſpeare ſchon um dieſer Wirkung willen zum König aller Dichter. Beſonders für den jugendlichen Geſchmack wird der Grad, in welchem ſich die dichteriſche Redeweiſe von der gewöhnlichen entfernt, gleich auch der Maßſtab für die ganze poetiſche Wirkung. Das zartere Ohr und der

[1] Dieſe und ähnliche Stellen, deren Zahl nicht klein iſt, mag Goethe bei der oben erwähnten Aeußerung mit im Auge gehabt haben: Shakeſpeare ſei kein Theaterdichter; er habe an das Theater gar nicht gedacht.

reifere Sinn empfinden nicht ganz ſo; ihnen thut Shakeſpeares Styl manchmal auch des Guten zu viel; ſie möchten ihn oft, wie es Horaz nennt, sermoni propior haben. Im Allgemeinen zwar gelten Shakeſpeares eigene Worte: „In deinem Reime ſchwimmt der Stoff ſo leicht, daß man kaum weiß, iſt's Kunſt, iſt es Natur.“ Aber der Kothurn iſt dem Dichter zur zweiten Natur geworden; es häufen und überſtürzen ſich auch die Bilder und Gedanken; es fehlen der Phantaſie die nöthigen Ruhepunkte. Die Diction bewegt ſich gern an der Grenze des Ueberladenen und Hyperboliſchen hin und überſchreitet ſie leicht und oft. Die Stellen aber, wo ihn ſeine Feuermuſe trägt, ohne jene zarte Grenzlinie zu berühren, ſtehen auf dem Höhepunkt ſeiner und wohl auch aller Poeſie.

Der Goetheſche Styl erhebt ſich leicht und oft zum Hohen und Großartigen, und die Dichterſprache kennt keine höheren Flüge, als die Goetheſche Muſe in vielen Stellen von Fauſt, Iphigenie, Prometheus, in manchen ſeiner Oden und lyriſchen Dichtungen genommen. Ja man kann ſagen, ſchon Fauſt allein ſey eine Fundgrube für das Herrlichſte in jeder Gattung des dichteriſchen Wortes. Dennoch iſt der vorherrſchende Charakter die ſinnliche Klarheit, das Maßvolle, Zarte, Beſchwichtigte; die Grenze, die von ſeinen mittleren Jahren an für ihn gefährlich wird, iſt eine ſchwungloſe Fülle, ein allzufeines dialektiſches Spiel von Gedanken und Empfindungen, die über das Intereſſe und Verſtändniß der gebildeten Maſſen hinausliegen. Goethe iſt auch darin

ein wahrer Antipode von Shakeſpeare. Auf den Abweg des Ueberladenen und Rhetoriſchen zu gerathen, iſt er niemals in Gefahr; dagegen liebt er es, ſich vor dem Leſer zu verſtecken, das Beſte und Bedeutendſte noch zurückzubehalten, in ſchlichtem Ausdruck lieber nur anzudeuten als Alles herauszuſagen und den vollſten Effekt zu erringen. Shakeſpeare reißt unſere Phantaſie auf ſchwindlichte Bahnen mit ſich fort, daß ihr oft Hören und Sehen vergeht; Goethe lockt ſie zu ſinniger Vertiefung, zu ſelbſtſtändiger Fortbildung ſeiner Anſchauungen und Ideen.

Goethe war die harmoniſchere Natur; die verſchiedenen Kräfte und Triebe ſeiner Seele traten nicht zu ſchroffen Extremen auseinander, ſondern temperirten ſich gegenſeitig. Darum ſtehen auch die Menſchen, die er ſchildert, in ihren Charakteren und Motiven näher beiſammen, er zeichnet keine Engel und keine Teufel; ſein Satan ſelbſt iſt noch um Vieles menſchlicher als Shakeſpeares Böſewichte. Die Perſonen ſeiner dramatiſchen und epiſchen Dichtungen ſtehen faſt durchaus auf geſchichtlich und geſellſchaftlich bedingtem Boden; er leiht ihnen kein ſchrankenloſes Handeln. Er ſcheint deßhalb den Umfang menſchlicher Lebensformen nicht zu erſchöpfen. Wie Shakeſpeare dagegen ſeine innere Traumwelt bis zum Gegenſatz von Geſtalten des Lichts und der Finſterniß ſpaltend aus einander breitet, wie er ſeine Charaktere unter dem Impuls einer einzigen Leidenſchaft oder Triebfeder ſchrankenlos handeln läßt, wie er hiedurch den Schein der höchſten Naturwahrheit, der erſchöpfenden Darſtellung

alles Menſchlichen erreicht, iſt ſchon in einem früheren Abſchnitt eingehender dargelegt worden. Ebenſo iſt oben ſchon der Gegenſatz beider Dichter in der pragmatiſchen Motivirung der Handlung hervorgehoben worden, wie Goethe darin den ſtrengſten Anforderungen genügt, Shakeſpeare aber, unbekümmert um das realiſtiſche Element, die einzelne Situation als etwas durch die Fabel, der er nun einmal folgt, Gegebenes ohne weitere Prüfung hinnimmt und nur darauf bedacht iſt, den poetiſchen Gehalt jeder Scene für ſich zum vollſten und glänzendſten Ausdruck zu bringen, ſelbſt auf die Gefahr hin, daß der aufmerkſame und vergleichende Leſer auf mancherlei Widerſprüche in der Handlung wie in der Charakteriſtik ſtoßen könnte.

Ein beliebtes und intereſſantes Thema iſt immer eine Vergleichung der Goetheſchen und Shakeſpeareſchen Frauen geweſen. Wir glauben zu bemerken, daß Shakeſpeares männliche Charaktere mit weit mehr Naturwahrheit gezeichnet ſind als die weiblichen, und wiſſen dieß nach den obigen Darlegungen auch leicht daraus begreiflich zu machen, daß der Dichter wohl ſein Lebenlang den Zutritt in die Kreiſe geſitteter und edlerer Frauen nicht hat finden können, während er für die männlichen Geſtalten im Umgang mit jungen Edelleuten, mit Dichtern, Literaten, Schauſpielern ein reiches Feld der Erfahrung hatte. Seine Frauengeſtalten ſind nicht aus dem Leben gegriffen, ſondern Gebilde ſeiner Phantaſie, in denen eine unzureichende Erfahrung durch geniale Combinationen ergänzt erſcheint. Es fehlen ihnen

die kleinen, concreten Züge der Weiblichkeit, die Schranken, mit welchen die häusliche und gesellschaftliche Sitte das Leben der Frauen umgibt und sie nöthigt, statt gerade heraus zu reden und zu handeln, ihre Gesinnungen und Gefühle in die Formen einer zarten Symbolik zu hüllen. Wenn Shakespeare überhaupt seinen Menschen ein zu unbedingtes Handeln leiht, so fällt dieß am meisten bei seinen Frauen auf. Sie treten fast so frei und selbstständig auf, wie die Männer; es fehlen die kleinen Schwächen und die Widersprüche ihrer Natur; sie zeigen gleich zu große Tugenden oder zu große Laster.

Es lassen sich drei Grundtypen seiner bedeutenderen Frauenbilder unterscheiden: die sittlichen Ungeheuer, wie Lady Macbeth, Regan, Goneril, Tamora, die Königin in Cymbeline; die hochgesinnten und heldenmüthigen Opfer von Liebe und Treue, wie Julia, Imogen, Cordelia, Desdemona, Helena; die geistvoll kecken kleinen Heroinen, wie Portia, Rosalinde, Rosaline, Beatrice, Viola. Unter den übrigen sind noch die edeln Dulderinnen Hermione und Catharina, die Feenmährchenkinder Miranda und Perdita, die geniale Buhlerin Cleopatra hervorzuheben. Je weniger Shakespeare seine unmittelbare Erfahrung die Modelle zu solchen Frauengestalten bieten mochte, um so bewunderungswürdiger ist der geniale Takt in den Schöpfungen seiner Phantasie. Doch finden sich immerhin unter seinen Frauen weit mehr als unter seinen Männern Nebenfiguren von etwas vager und verschwommener Charakteristik. Die meisten Frauen in den

engliſchen Hiſtorien und viele in den Luſtſpielen ſind nur in ſchwachen und unſichern Umriſſen gezeichnet; auch Ophelia möchten wir dazu rechnen.

Goethe brachte ſein ganzes Leben im Umgang mit gebildeten Frauen zu, und kannte das weibliche Herz wie kein zweiter Dichter. Der Reichthum an feingezeichneten Frauenbildern iſt faſt unabſehbar. Gleichwohl ſind auch die Goetheſchen Frauen in das Element der Idealität hinaufgehoben, und man irrt ſich ſehr, wenn man ihnen eine vulgäre Naturwahrheit beilegen will. Man wird vergeblich in der Geſellſchaft nach einer Iphigenie, Dorothee, Natalie, Ottilie, nach einem Gretchen und Klärchen, ja ſelbſt nach einer Philine und Marianne ſuchen; nur etwa eine Frau Melina, Barbara, Frau Marthe, Elmire dürften leichter zu finden ſeyn. Auch Goethes Frauenbilder ſind, wie Shakeſpeares, freie Dichtungen, nur ſchöpfte ſeine Phantaſie dabei aus der Fülle der Realität. Es liegt in Goethes Frauenzeichnungen eine Myſtik, zu der er ſich in den bekannten Schlußworten des Fauſt offen bekennt. Man hat ihm daher, als dem Dichter des „ewig Weiblichen," ſchon Shakeſpeare als den Dichter des „ewig Männlichen" entgegengeſtellt; in dieſem Sinne wenigſtens gewiß nicht mit Recht. Denn Shakeſpeare ſelbſt ſcheint uns jene myſtiſche Verehrung des Weiblichen als eines Höheren und Gottähnlicheren mit Goethe, Petrarca, Raphael, Dante, Rouſſeau, Jean Paul ganz zu theilen. Seine idealſten Geſtalten ſind durchaus weibliche. Den männlichen Helden, die er nach ſeinem Herzen zeichnet, Hamlet,

Posthumus, Heinrich, Edgar gibt er immer noch ein gutes Theil irdischer Schwere mit; eine Imogen, Cordelia, Desdemona, Catharina aber sind schon halbverklärte Gestalten; eine Portia, Rosalinde, Perdita, Miranda stehen am Eingang in ein Feenland.

Der Schein, als ob Shakespeare der männlichere Geist wäre, entsteht nur daraus, daß er seine Menschen indeterminirter, weniger durch äußere Gegenwirkungen bestimmt zeichnet. Vergleicht man aber die Persönlichkeit beider Dichter, so wird man eher auf die gegentheilige Auffassung geführt. Shakespeare war vielleicht die sensiblere, weichere, bei unsanften Berührungen der Außenwelt nicht kräftig reagirende, sondern sich unmuthig in ihr Traumleben zurückziehende Natur; darauf weisen der ganze Stimmungston, der durch die Sonette geht, die weltverachtende Bitterkeit im Hamlet, Lear und den Dramen seiner spätern Zeit, seine wachsende Vorliebe für die mährchenhaften Stoffe, der frühe Abschluß seiner dichterischen Laufbahn. Goethe dagegen erscheint in der Führung seines eigenen Lebensgangs als ein durchaus willenskräftiger, sich selbst mit klarem Bewußtseyn und festem Entschluß bestimmender, die Hindernisse seiner Entwicklung oft genug schroff und rücksichtslos beseitigender Charakter; es ist grundfalsch, die Werther, Weislingen, Ferdinand, Clavigo, Eduard als Typen seines eigenen Naturells zu bezeichnen, wie Gervinus so häufig thut; sie stellen nur die Anfechtungen dar, die er wie leichte Häutungen von sich abstreift. Wenige Menschen waren unbekümmerter um die Meinungen

des Publikums, wenige haben so auf alles unnütze Klagen über Menschen und Dinge verzichtet; wenige haben sich ihren Lebensweg so selbstständig vorgezeichnet. Wenn er das Leben mit einer Seefahrt vergleicht, so gelten von ihm selbst die Worte:

> Doch er stehet männlich an dem Steuer,
> Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
> Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen.
> Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
> Und vertrauet scheiternd oder landend
> Seinen Göttern.

Der höchste Vorzug endlich, den wir dem Goetheschen Genius vor dem Shakespeareschen beilegen müssen, beruht zwar theilweise, aber doch keineswegs ausschließlich auf dem Unterschied der Zeitbildung und der persönlichen Lebensstellung beider Dichter. Es ist jene Universalität des Geistes, wie sie ihm Schiller zu der Zeit, da er ihm noch fremd und beinahe feindlich gegenüber stand, gleich nach den ersten Berührungen fast widerwillig zuerkennen muß, wenn er von ihm sagt: „Sein Geist wirkt und forscht nach allen Direktionen und strebt sich ein Ganzes zu erbauen — und das macht mir ihn zum großen Manne.“ Es ist ihm wie keinem zweiten Dichter gelungen, das Ganze der menschlichen Erfahrung in selbstständiger Anschauung zu durchmessen, und in der Fülle der einzelnen Erscheinungen das Eine Ewige, lebendig und stetig Wirkende zu erfassen. Der Dualismus des Dichters und Denkers, über den die größten Geister, ein

Rouſſeau, Leſſing, Schiller nicht hinauskamen, iſt in ihm durch eine wunderbare Stärke des intuitiven Intellekts überwunden. Damit verglichen iſt Shakeſpeares Geſichtskreis faſt ein beengter zu nennen. Sein Thema iſt doch immer wieder das eine: Charakter und Schickſal. Die Reiche der Natur, die Kulturſtufen der Menſchheit, die Gebiete der Kunſt, Philoſophie, Religion, die Goethe in ſelbſtſtändigem Denken geiſtig durchwandert hat, ſind Shakeſpeare bis auf wenige Anklänge fremd geblieben. Es fehlte ihm ein höheres Maß metaphyſiſcher Anlage, der ſtarke Trieb nach umfaſſender Erkenntniß. Er verſtand und erſtrebte nur praktiſche Lebensweisheit. Das hierin erreichte Ziel erhebt ſich wenig über die populäre Sphäre und tritt gegen die außerordentliche Vielſeitigkeit, Tiefe und Originalität der Goetheſchen Spruchweisheit ſehr zurück. Er gehört zu den größten Dichtern der Menſchheit, aber nicht in gleichem Maße auch zu ihren Lehrern und geiſtigen Führern. Man kann ſich ſein Lebenlang immer von Neuem wieder an ſeinen Dichtungen erfreuen; man kann ſich aber nicht in gleicher Weiſe immer neu an ihm bilden.

Dieſer wichtige Geſichtspunkt tritt bei Gervinus, Ulrici und Andern gar nicht hervor. Gervinus befaßt ſich mit dem Philoſophiſchen überhaupt nicht, und weiß die ſchöne Literatur immer nur zum Politiſchen und Hiſtoriſchen in Beziehung zu ſtellen. In letzter Inſtanz hat aber die Kunſt mit Religion und Philoſophie das Thema gemein. Die philoſophiſchen Kritiker dagegen, von denen eine ſolche Ein-

seitigkeit am wenigsten zu erwarten wäre, haben sich einmal in ihren ästhetischen Schulbegriffen von der historischen Tragödie, als dem Höhepunkt aller Poesie, festgerannt, und dadurch den freien Blick auf das Ganze eines Dichtergeistes getrübt.

Ein unvergängliches Gedächtniß und die dankbare Bewunderung der fernsten Nachwelt ist wohl beiden Dichtern im gleichen Maße verbürgt. Selbst wenn zum zweitenmal fremde Barbaren das europäische Kulturleben in den Staub werfen sollten, würde doch immer wieder eine Zeit kommen, in der Shakespeare und Goethe aus dem Schutt und Grab der Vergangenheit so sicher wieder auferstünden, als einst Homer und Sophokles aus tausendjähriger Vergessenheit. Doch, sollte man denken, werden beide Dichter immer nur auf die beschränkten Kreise einer geistigen Aristokratie ihre Wirkung äußern. Wenn es überhaupt erlaubt ist, in solchen Dingen aus der Gegenwart und kurzen Vergangenheit Schlüsse zu ziehen, so möchte man bei Shakespeare glauben, daß er den romanischen Völkern auch fernerhin fast unzugänglich bleiben werde. Der Charakter ihrer Phantasie ist für seine Art zu plastisch und realistisch. Aus verwandten Gründen erlauben wir uns das vermessene Urtheil, daß auch innerhalb des germanischen Bodens der Shakespearecultus der Frauen nicht selten auf Selbsttäuschung und Nachbetung beruht, daß sie nur an Einzelheiten, namentlich den Stellen von lyrischer Natur, aufrichtiges und volles Gefallen finden können. Shakespeare wird immer bleiben, was er zu seinen

Lebzeiten war, der Dichter für gebildete Männer von jugendkräftiger Phantaſie. Dagegen können wir uns nicht denken, daß ſein Geiſt und ſeine Muſe jemals eigentliche Gegner finden ſollten; die Anziehungskraft, die er übt, wird nur eine ſtärkere oder ſchwächere ſein.

Goethe wird an Popularität, in der Wirkung auf die gebildeten Maſſen wohl immer hinter Schiller noch weiter als Shakeſpeare zurückſtehen. Zwar eine nationale Schranke läßt ſich nicht wohl denken, und die Frauen werden den Dichter, der ſie, wie keiner, gekannt und geprieſen hat, niemals vergeſſen; aber er wird immer nur eine kleine Gemeinde haben, die ihn in vollſten Ehren hält, wie er auch bei den ſchönſten ſeiner Dichtungen ſtets unbekümmert war um das große Publikum und nur den kleinen Kreis mitſtrebender Freunde und gleichgeſtimmter Seelen im Auge hatte. Dagegen iſt Eine Eigenthümlichkeit für ihn charakteriſtiſch. Während andere Dichter nur entweder ergreifen oder unwirkſam bleiben, hat Goethes Genius und Muſe auch wirkliche Gegner. Manche finden ſich, und zwar bei unzweifelhafter geiſtiger Begabung und edlem Streben, von dem Geiſt, der durch Goethes Dichtungen weht, und ſeiner ganzen Individualität poſitiv abgeſtoßen. Die Gründe wiſſen ſie häufig ſelber nicht anzugeben, wenigſtens ſind diejenigen, die ſie am meiſten hervorzukehren pflegen, eigentlich nur ſcheinbare. Denn wenn ſie von einzelnen Flecken in dem Privatleben des Dichters oder von ſeinem ariſtokratiſchen Standpunkt reden, ſo wiſſen ſie daneben ganz ähnliche oder größere

Anstöße und Differenzen bei Shakespeare, Rousseau, Schiller, Jean Paul, Tieck mit größter Liberalität zurechtzulegen. Die wahren Gründe sind mancherlei, und es ist hier der Ort nicht, sie alle aufzuführen, aber einen dieser Gründe erlauben wir uns hier noch zur Sprache zu bringen, weil er zugleich dazu dienen kann, unserer Charakteristik der beiden Dichter einen gewissen Abschluß zu geben.

Die letzten Gründe, aus denen uns der eine Dichter anzieht, der andere abstößt, der dritte gleichgültig läßt, liegen über den Bereich ästhetischer Gesichtspunkte hinaus. Der Dichter tritt zu seinem Leser schließlich in einen unmittelbaren Rapport; das Ganze der einen Individualität wirkt auf das Ganze der andern. Je weiter uns der Dichter in die Tiefen seines Geistes einführt, desto mehr schließt sich auch unser eigenes Innerstes auf, und die Grundakkorde zweier Monaden berühren sich, sei es harmonisch oder disharmonisch, sympathisch oder antipathisch. Dieser letzte Eindruck ist nicht Sache einer freien Wahl, sondern entsteht von selbst aus den Gegenwirkungen der vielen Faktoren, die zusammen eine Individualität ausmachen. Wenn wir versuchen, einen solchen Eindruck objectiv zu begründen, so ist das, was wir vorbringen, in der Regel nur etwas Scheinbares und sehr Unvollständiges: ungefähr wie wir in der Gesellschaft nicht in Worte zu fassen wissen, warum uns das eine Gesicht anspricht, das andere nicht, und wie man bei allen Meinungsungleichheiten in ästhetischen Dingen schließlich doch damit abbricht, daß sich über Geschmackssachen

eben nicht ſtreiten laſſe. Ebendamit ſcheint ſich auch dieſes ganze Gebiet aller vernünftigen Discuſſion zu entziehen, und wir würden es gar nicht berührt haben, wenn nicht unſer Thema, Goethe und Shakeſpeare, doch noch darauf hindrängte. Die beiden Dichter gehen in der Grundſtimmung ihrer Lebensauffaſſung aus einander und üben daher eine ungleiche Anziehungskraft aus, je nachdem die Grundſtimmung des Leſers mehr dahin oder dorthin neigt. Mit einem zwar nicht genauen, aber doch verſtändlichen Ausdruck möchten wir die Menſchen nach dem Grundakkord ihrer Lebensſtimmung in Optimiſten und Peſſimiſten ſcheiden. Von zwei Individuen, deren perſönliche Lebenserfahrungen ein ungefähr gleiches Gemiſch von Förderungen und Störungen, von Erfreulichem und Schmerzlichem bilden, ſehen wir das eine vorzugsweiſe an dem haften, was das Leben ihm bietet, das andere an dem, was es ihm verweigert. Der eine vergißt über der Befriedigung ſeiner Wünſche leicht deren Täuſchungen, der andere über Einer Täuſchung alle Befriedigungen. Ebenſo hat bei ununterſcheidbaren Ausſichten des Gelingens der eine den glücklichen, der andere den ſchlimmen Ausgang ſeiner Unternehmungen vor Augen. Das praktiſche Leben vermiſcht und verwiſcht zwar vielfach jene Gegenſätze, ſofern es Jedem faſt mit Gewalt ein gewiſſes Maß von Reſignation aufdrängt, aber das ſchärfere Auge wird ſie auch da noch wohl erkennen, und in der theoretiſchen Weltbetrachtung, wohin auch alle äſthetiſchen Genüſſe gehören, treten ſie um ſo ſtärker hervor. Die Unterſchiede von claſſiſch und romantiſch,

von antik und modern, von naiv und ſentimental, von Realismus und Idealismus laſſen ſich als Variationen von jenem Einen Thema betrachten.

Der optimiſtiſche Standpunkt hat wohl noch niemals einen tiefſinnigeren und geiſtvolleren Vertreter gefunden als Goethe. Seine Lebensanſchauung iſt weit entfernt von einem bloßen praktiſchen Epikuräismus, von der ſittlichen Leichtfertigkeit, die im Leben und Lebenlaſſen den Schlußſtein aller Weisheit ſieht. Der Dichter des Fauſt iſt, wenn irgend Jemand, gegen den Verdacht geſichert, daß er die idealen Anforderungen an das Leben, denen er als Mann Beſchränkung oder Schweigen auferlegte, nicht ſelbſt in ihrer ganzen Stärke erkannt und empfunden habe. Dennoch war es die Summe ſeiner Lebensweisheit, die er in tauſend Formen wiederholt: der Menſch ſolle entſagen und ſeine Wünſche auf die Linie desjenigen, was der Weltlauf zu bieten vermöge, einſchränken; er habe ſein Glück nicht in der Ferne zu ſuchen, ſondern alle Kräfte auf das Gegenwärtige, auf die Forderung des Tages, auf das ſeiner beſondern Individualität Angemeſſene zu concentriren und ſich hier auch mit kleinem Erfolg und Genuß genügen zu laſſen. Alles Klagen über unabänderliche Dinge, alles die Welt anders haben Wollen konnte er mit Unmuth zurückweiſen, wiewohl Niemand weniger in Illuſionen lebte. Schon als Jüngling ſang er: Uns gaben die Götter auf Erden Elyſium; in der Blüthe des Mannesalters konnte er das Seltenſte von ſich ſagen: er habe mit allen ſeinen Wünſchen Abrechnung gehalten und

hege jetzt nur noch ſolche, deren Erfüllung er in ſchönem Wanderſchritt ſich entgegen kommen ſehe. Im ausgereiften verhärteten Mannesalter ſprach er dieſe Grundſätze ſogar mit einer gewiſſen Schroffheit und Schärfe aus. Nach allen Seiten iſt er liberal, nur mit dem „Grillenfänger“ nicht, und

Fürchtet hinter dieſen Launen,
Dieſem ausſtaffirten Schmerz,
Dieſen trüben Augenbraunen
Leerheit oder ſchlechtes Herz.“

Am meiſten ſind ihm die lamentirenden Dichter zuwider:

„Niemand ſoll nach Weine lechzen,
Doch kein Dichter ſoll heran,
Der das Aechzen und das Krächzen
Nicht zuvor hat abgethan.“

Als Greis wurde Goethe wieder milder und weitherziger nach allen Richtungen. Manches, was in ſeiner Jugend bei ihm angeklungen, und was er in dem helleniſirenden Paganismus ſeiner mittleren Jahre ſchroff ablehnte, fand jetzt von Neuem Eingang in ſein Gemüth. Dem Optimismus aber iſt er immer treu geblieben. Gerade, weil er beim Rückblick auf ein langes Leben auch keine vier Wochen volles Glück genoſſen zu haben meinte, rechnete er ſich's als ein Verdienſt an, das er an Paradieſespforte geltend machen dürfe, trotz aller „Lebenswunden Tücke“ ſtets „gläubiger Weiſe“ geſungen zu haben,

„Daß die Welt, wie ſie auch kreiſe,
Liebevoll und dankbar ſei.“

Nur Mißverſtand und Vorurtheil kann ſagen, daß der Goetheſche Optimismus der Standpunkt des Lebemannes, des Sonntagskindes ſei. Reſignation und eine raſtloſe lebensmuthige Thätigkeit ſind keine Dinge der Bequemlichkeit. Niemand iſt daher, der aus der Goetheſchen Ethik, die das „Gedenke zu leben“ an die Stelle des Memento mori ſetzt, und in dem Spruch: Trinke Muth des reinen Lebens! einen charakteriſtiſchen Ausdruck findet, nicht zu lernen hätte. Ja ihre Forderungen ſind weit eher zu ſchwer als zu leicht. Sie haben aber ihre volle Geltung nur für den geſunden, günſtig organiſirten Menſchen von normalem Lebensgang. Den kümmerlich Ausgeſtatteten, Hoffnungsloſen, Troſtbedürftigen, den Mühſeligen und Beladenen vermögen ſie nicht aufzurichten; ſie klingen ihm, wie wenn man an das Lager des Kranken tritt und ihm zuruft: bilde dir nicht ein, krank zu ſein; ſtehe auf und wandle. Und dieſer Anſtoß beſchränkt ſich nicht auf den Kreis der Unglücklichen; wir möchten ſogar ſagen, daß unter allen, die ſich mit dem Geiſt der Goetheſchen Dichtungen nicht befreunden können, für die meiſten eben jener Optimismus, der ihrer eigenen Grundſtimmung zuwider iſt, ein Hinderniß bildet. Auch für die Vergleichung mit Schiller, dem leidenden, gegen ein widriges Schickſal männlich ringenden Idealiſten iſt dieſer Punkt von großer Bedeutung. Noch wichtiger iſt er für die Frage nach Goethes Stellung zum Chriſtenthum. Dieſes iſt zwar an ſich weder auf die eine noch auf die andere Seite zu ſtellen. Das Evangelium kennt einen Optimismus von der höchſten Gat-

tung, in den ſich zu allen Zeiten ſchöne Seelen und ſinnige Denker vertieft haben. Das kirchliche Dogma aber und der Volksglaube kehren das peſſimiſtiſche und ſpiritualiſtiſche Element der chriſtlichen Weltbetrachtung ſehr ſtark hervor. Auf dieſem Standpunkt mag Goethes Anſchauung als ein verfeinertes Heidenthum erſcheinen, und Schiller findet trotz einer radikaleren Stellung gegen alles Poſitive, Shakeſpeare trotz einer unzweideutigen Polemik gegen alles Kirchliche eine weit ſchonendere Beurtheilung, weil in beider Dichter ethiſcher Lebensauffaſſung das Element der Weltflüchtigkeit nicht fehlt.

Shakeſpeare iſt nun zwar weit entfernt, in gleicher Weiſe ein Vertreter für den Peſſimismus heißen zu können, wie Goethe für das Gegentheil. Seinen puritaniſchen Zeitgenoſſen ſcheint er eher als ein leichtfertiger Epikuräer gegolten zu haben; und nach Allem, was wir von ihm wiſſen, mag er ſich gar wohl darauf verſtanden haben, den ſchönen Augenblick an der Stirnlocke zu erfaſſen. Jedenfalls wußte er die Freuden und Reize der Welt in die glänzendſten Farben zu kleiden. Allein, wenn unſere obige Darſtellung ſeiner Perſönlichkeit und Weltanſchauung keine ganz verfehlte war, wenn wir den Geiſt ſeiner Spruchweisheit nicht falſch gedeutet und mit Recht aus den Sonetten, aus Hamlet und den ſpätern Dramen am meiſten des Dichters unmittelbare Züge und Stimmungen herausgefühlt zu haben glauben, ſo können wir nicht darüber im Zweifel ſein, daß er nach dem Grundtone ſeiner Lebensanſchauung auf die peſſimiſtiſche oder, wenn man an dem Ausdruck Anſtoß nimmt, idealiſtiſche Seite

zu ſtellen iſt. Die Welt iſt ihm nur ein Chaos unlösbarer Widerſprüche, nicht ein Abglanz göttlicher Weisheit und Herrlichkeit. Das Menſchenleben iſt ihm der tückiſchen Fortuna launiſch Spiel, nicht ein Antheil an der Verwirklichung der höchſten Zwecke; die einzige Waffe dagegen iſt ihm der ſtoiſche Gleichmuth. Was ihm das Leben verſagte, ſchmerzte ihn tiefer, als ihn erfreute was es ihm bot. Für alle idylliſchen Bilder vermochte er nur in einer Traum- und Feenwelt Raum zu finden. Gerade in dieſem elegiſchen Zug ſeines Naturells liegt eine mächtige Anziehungskraft gegenüber von Goethes antikem Realismus und deſſen unbequemer Forderung eines reſignirten und doch allezeit friſchen und thätigen Lebensmuthes.

Da nach dem Obigen über den Vorzug der einen oder andern Lebensauffaſſung nicht objektive Gründe, ſondern ſubjektive Wahlverwandtſchaften entſcheiden, ſo verzichten wir darauf, die Vergleichung beider Dichter auch unter dieſem Geſichtspunkt abzuſchließen. Jeder hat die Wahl, ſich auf die eine oder andere Seite zu ſtellen, oder vielmehr er wird und muß dieſe Wahl gemäß dem Ganzen ſeiner Individualität treffen. Da der Erfahrung gemäß ſo viele äſthetiſche Discuſſionen mit einer Berufung auf ein nicht weiter begründbares ſubjektives Moment abſchließen, ſo mochte es wohl geſtattet ſein, hier bei einem ähnlichen Anlaß dieſer Seite der Sache, wenn auch nur in kurzen Andeutungen, noch zu gedenken.

Wie dem aber auch ſein möge, ſo müſſen wir allem

Bisherigen zufolge jenes mehrerwähnte Urtheil, Shakespeare vereinige die Vorzüge von Schiller und Goethe und sei frei von ihren Fehlern, als ein grundfalsches und höchst einseitiges bezeichnen. Wohl hat auch nach unserer Ansicht Shakespeare Vorzüge vor beiden; vor Schiller die Ueberlegenheit der ganzen dichterischen Naturgabe, vor Goethe die gewaltigere Schwungkraft der Imagination und die vielseitigere, auch die Komödie umfassende dramatische Befähigung, vor beiden die reichere Bühnenerfahrung und Leichtigkeit in der praktischen Technik, vielleicht auch die noch größere Virtuosität des Kothurns und poetischen Ausdrucks. Ebenso sicher aber hat er große Fehler, von denen die deutschen Dichterheroen frei sind, und diesen kommen große Vorzüge zu, die wir in Shakespeare vergeblich suchen. Jene Fehler sind ein großer Mangel an realistischer Motivirung der Handlung und ein Hang zu Ueberladung und Maßlosigkeit in Worten, Bildern und Sachen. Diese Vorzüge sind eine weit umfassendere Bildung, ein unendlich reicheres Wissen, ein weit größerer Ideengehalt, ein in der Schule der Alten geläuterter Sinn für maßvolle Schönheit und reine Kunstformen, und speciell bei Goethe der plastische Charakter der Phantasie, die weit reichere Begabung für Lyrik und Epos, die Fülle von Realismus und Weltkenntniß, die Universalität und Centralisation des Geistes, die größere Originalität der ganzen Lebensauffassung, speciell bei Schiller noch die idealere Auffassung der Kunst und des Dichterberufs und die philosophische Begabung.

Es ist eigenthümlich, wie für Gervinus gerade die

patriotisch-politischen Gesichtspunkte das innerste Motiv waren, auf Kosten der deutschen Dichter den britischen zu idealisiren, und wie wir im Obigen trotz der Verwerfung jener Motive dazu gelangten, die vaterländischen Dichter in die ihnen gebührende Stellung wieder einzusetzen. Der Verfasser der vorstehenden Herzensergießungen glaubt sich zu den eifrigen Liebhabern und warmen Verehrern der Shakespeareschen Muse zählen zu dürfen und gehört jedenfalls zu denen, die seit den Jahren der ersten Jugend nicht aufgehört haben sich mit dem Dichter zu beschäftigen, die immer von Neuem wieder nach seinen Werken greifen und ihm stets neuen Genuß und neue Anregung verdanken. Was ihm die Feder in die Hand gab, war der Unmuth über eine Verkehrung der natürlichen Maßstäbe für die Beurtheilung von Dichterwerken, über eine ästhetische Hyperkritik, die uns den reinen und unbefangenen Genuß, für den der fühlende und gebildete Leser keiner großen Instruktionen bedarf, nur verderben kann. Er wollte durch Beseitigung von störenden Vorurtheilen, Theoremen und Nebenmotiven dazu beitragen, daß der große britische Dichter zwar weniger der Gegenstand einer blinden und obligaten Lobpreisung, aber dafür um so besser verstanden, um so eifriger gelesen und genossen werde.

Es kann freilich scheinen, wie wenn die Richtung der obigen Ausführung eben dieser Folgerung eher im Wege stünde, als förderlich werden könnte. Wir haben es versucht, in das Gewölke, welches den Meisten Shakespeares Bild bis zur Unkenntlichkeit umhüllt, die leichten Umrisse

einer menſchlichen Geſtalt einzuzeichnen, an die Stelle eines Titanenmythus eine geſchichtlich bedingte und begreifbare Erſcheinung zu ſetzen. Darin lag von ſelbſt, daß wir auch Schatten und Schranken nachzuweiſen hatten. Wir haben dieſe Mängel vielleicht ſogar eingehender erörtert und ſchärfer betont, als es die Aufgabe, Shakeſpeare für ſich allein und im Verhältniß zu ſeinen Zeitgenoſſen zu würdigen, erfordert haben würde. Es handelte ſich aber zugleich darum, eine tendenziöſe Verherrlichung auf Koſten der einheimiſchen Größen zurückzuweiſen, an welcher der britiſche Dichter für ſich ganz unſchuldig iſt. Wenn wir unbefangene Eindrücke und concrete Urtheile an die Stelle unbeſtimmter Redensarten zu ſetzen ſuchten, ſo glaubten wir, die ächten Freunde des Schönen, denen die deutlicheren Linien immer willkommener ſein müſſen, als die verſchwommenen, werden uns einen ſolchen Verſuch eher verdanken als verargen. Mögen ſie das Verfehlte berichtigen, das Ungenügende ergänzen! Die Freude am Dichter ſelbſt aber hoffen wir Niemanden getrübt oder entleidet zu haben. Sein Reichthum iſt ſo außerordentlich, daß auch bei einer Ermäßigung der unbedingten Prädikate noch eine Fülle von Schönheiten übrig bleibt. Wenn wir einen Planeten mit bewaffnetem Auge betrachten, ſo mindert ſich zwar ſein Glanz und Schimmer, aber indem wir ein unſerer Erde ähnliches Gebilde erkennen, wird der Anblick dennoch bedeutungsvoller und ahnungsreicher.

Wenn es ſich aber endlich noch darum handeln ſoll, was Shakeſpeare uns Deutſchen ſein und ferner bleiben kann,

ſo iſt hier auf Einen Punkt hinzuweiſen, der eigentlich ſtillſchweigend von allen vorausgeſetzt, aber dann doch im Verlauf der weiteren Betrachtungen ganz aus dem Auge verloren zu werden pflegt.

Jeder Dichter kann nur innerhalb ſeines Sprachgebiets zu voller Wirkung und Geltung kommen; denn dieſe beruhen auf der Gewalt und Kunſt, mit welcher er die Sprache zum Gefäß ſeines Geiſtes zu ſteigern vermag. Wenn wir Dichter verſchiedener Völker und Zeitalter, Shakeſpeare und Goethe, Schiller und Racine, Ariſtophanes und Molière, Homer und das Nibelungenlied mit einander vergleichen, ſo ſtellen wir uns dabei bewußt oder unbewußt auf den Boden einer Fiction. Wir ſetzen ideale Leſer oder Hörer voraus, wie ſie vor dem Thurmbau zu Babel gedacht werden können, welche den Dichtern verſchiedener Zungen das gleiche Verſtändniß, dasſelbe Gefühl für die Macht und den Wohllaut ihrer Sprache entgegenbringen. Solche Leute gibt es in der Wirklichkeit nicht, oder wenigſtens ſo gut wie nicht. Selbſt ein Gottfried Hermann hat ſeinen Pindar und Sophokles wohl nicht mit allen Nuancen des ſprachlichen Luſtgefühls geleſen, mit welchem er in einer vollendeten deutſchen Dichtung das einzelne Wort als das hier treffendſte, ja allein mögliche empfand. Bei Shakeſpeare hat ſchon das Sprachgefühl des heutigen Engländers einige Mühe, dieß Ziel des letzten und vollſten Verſtändniſſes zu erreichen. Für den Deutſchen bleibt es ſo gut als unmöglich.

Wer uns alſo ſagt, daß wir Shakeſpeare gleich hoch

ſchätzen ſollen oder höher als etwa Goethe oder Schiller, der ſpricht entweder den rein hypothetiſchen und utopiſchen Satz aus, daß für den Jemand oder Niemand, welcher beiderlei Dichtern ein gleich entwickeltes Sprachgefühl entgegenbrächte, auch das gleiche oder im einen Fall höhere Maß idealen Luſtgefühls eintreten würde, oder aber — und dieß iſt als der einzige praktiſch vollziehbare Sinn ſeines Rathes anzuſehen — er ſagt uns, der überſetzte Shakeſpeare ſolle uns ſo viel gelten als die Dichter in unſerer Mutterſprache, wobei es uns dann überlaſſen bleibt, den Unterſchied im Reiz von Form und Sprache aus unſern eigenen Mitteln auszugleichen, oder als ausgeglichen vorzuſtellen.

Strauß hat hiefür den hübſchen und treffendſten Ausdruck gebraucht: „Möglich, daß Shakeſpeare größer iſt als Goethe; möglich auch, daß der Sirius größer iſt als die Sonne, aber unſere Trauben reift er nicht.“

Wir Deutſche gelten ja für die erſten Ueberſetzer der Welt und gerade für Shakeſpeare iſt ſchon vortreffliches geleiſtet worden. Aber wer wollte ſagen, daß die beſte Ueberſetzung eines Shakeſpeare'ſchen Dramas in Beziehung auf den Reiz der Dichterſprache auch nur entfernt auf uns wirke, ſelbſt wie originale deutſche Dichtungen zweiten oder dritten Rangs?

Allerdings können gelungene Ueberſetzungen einen eigenthümlichen Reiz gewinnen, der der freien Dichtung fehlt. Es iſt dieß der Fall, wenn wir dabei das Gefühl haben, daß unſere Sprache über ihre gewohnte Grenze hinaus-

gerückt wird, ohne doch Zwang und Gewalt zu erleiden; daß sie sich ein zuvor verschlossenes Gebiet fremder Vorstellungsreihen und Formen erobernd einverleibt und damit unsern ganzen Ideenkreis erweitert. Ein glänzendes Beispiel hiefür bietet die Lutherſche Bibelüberſetzung, da wo ihr Verfaſſer den Text verſtanden hat. Auch die Voßiſche Ueberſetzung von Homer wirkt ähnlich, und wir laſſen uns den helmumflatterten Hektor, den muthigen Renner Achilleus, den Herrſcher im Donnergewölk Zeus, die Traun, Seltſamer, Schändlicher, in der Anrede und ähnliche fremde Sprachformen gerne gefallen. Die Shakeſpeare-Ueberſetzungen ſind reich an ſolchen Stellen. Wenn Lorenzo zur Geliebten ſagt:

Komm Jeſſica! Sieh, wie die Himmelsflur
Iſt eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinſte Kreis, den du da ſiehſt,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel ſieht
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie ſind ew'ge Geiſter;
Nur wir, weil dieß hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können ſie nicht hören.

ſo empfinden wir die Wirkung eines glänzenden Dichtergeiſtes und vollendeter Formſchönheit, obgleich und vielleicht auch weil die Worte uns etwas fremdartig anmuthen und von einem deutſchen Dichter nie ſo hätten gefügt werden können.

Es liegt faſt noch mehr an Shakeſpeare ſelbſt, als an der Kunſt des Ueberſetzers, ob ein ſolcher Erfolg beim deutſchen Leſer möglich iſt. Es gelingt weit leichter in den claſſiſchen Meiſterwerken der mittleren Periode, als in den

Stücken aus der ersten Zeit, wo die Diktion noch unreif und in den spätern, wo sie zu dunkel und mit Gedanken überlastet ist. Nirgends sind solche Stellen so häufig als im Hamlet, Kaufmann von Venedig, Romeo und Julie und im Sommernachtstraum zu finden.

Aber gar viele, ja unzählige Stellen in Shakespeares Dramen bleiben ungenießbar, man mag sie übersetzen wie man will, weil der Dichter zu viele Bilder und Gedankenbezüge häuft und in einander schlingt, oder die Bilder selbst und die Dialektik seiner Beziehungen etwas Gesuchtes und Befremdliches haben. Will nun der Uebersetzer nichts unausgedrückt lassen und die Zahl der Verse einhalten, so entsteht jene schwere, überbürdete Diction, welche fast unverständlich und ganz undeutlich wird. Zerlegt man aber die Gedankenmasse in ordentliches, fließendes Deutsch, so wird die Rede breit und confus und verliert ganz die Färbung des Originals. Läßt man dagegen einzelne Tropen und Beziehungen ganz fallen, oder setzt etwas Anderes an ihre Stelle, dann erheben die Kritiker ein Geschrei und sagen: das ist keine Uebersetzung mehr. Ein Viertes aber läßt sich nicht wohl denken.

Wenn Pisanio der Imogen den Rath ertheilt, sich als Diener oder Pagen zu verkleiden und dabei sagen soll:

Ihr müßt
Vergessen eurer Wangen höchsten Schatz,
Ihn selbst aussetzen (o du härtres Herz,
Doch hilft sonst nichts) der gierigen Berührung

Des Alles küſſenden Titan, müßt die Putzkunſt,
Die mühſam zierliche, verſchmähn, womit Ihr
Die Juno ärgertet.

wenn Jachimo gegen Imogen den Gedanken: wer eine Frau hat, wie du, und feilen Dirnen nachläuft, iſt ein Schändlicher, in die Worte faſſen muß:

Hätt' ich dieſe Wange,
Die ſchon berührt, ja nur berührt, die Seele
Des Fühlenden zur Eidestreue zwingt,
Sie ſelbſt, die meines Auges wilde Regung
Schon durch den Anblick bannt, möcht' ich mich dann
Mit Lippen (pfui!) verſchliſſen wie die Treppe
Zum Kapitol, begeifern, Hände drücken,
Hart von ſtets neuer Falſchheit — Falſchheit ſtatt
Der Arbeit! — und dann um ein Auge blinzeln,
Gemein und glanzlos, wie das qualm'ge Licht
Von ſtinkendem Talg genährt — dann wär' es recht,
Daß alle Höllenqualen auf einmal
Den Meutrer träfen.

wenn Timon über ein vom Künſtler überreichtes Gemälde lobend ſagt:

Das Bildwerk iſt beinah der wahre Menſch.
Denn ſeit Ehrloſigkeit mit Menſchheit ſchachert,
Iſt er nur Außenſeite; dieſe Färbung
Iſt, was ſie vorgiebt.

wenn Prinz Heinrich am Sterbebette ſeines Vaters, des Königs Johann, ſagt:

Seltſam, daß der Tod noch ſingt!
Ich bin ein Schwänlein dieſes bleichen Schwans,
Der Klagehymnen tönt dem eignen Tod,

Und aus der Orgelpfeife ſeiner Schwäche
Zu ewiger Ruhe Leib und Seele ſingt:

was kann der geneigte Leſer bei all dem denken und empfinden, oder dazu ſagen, als etwa: das iſt nicht deutſch und nicht verſtändlich genug, um noch ſchön ſein zu können. Solche Stellen könnten wir aber zu Dutzenden aufzählen, auch aus den neueſten und gefeiertſten Ueberſetzungen. Nehmen wir aber vollends ſtatt des Leſers den Zuhörer im Theater, der ohne Zeit zur Beſinnung die Worte raſch in ſich aufzunehmen hat, ſo wird er auch nicht einmal den Hauptgedanken erfaſſen, ſondern die Empfindung haben, wie wenn in Zungen zu ihm geſprochen würde. Für das Ohr des Theaterpublikums ſind ſchon weit kleinere Fremdartigkeiten, wie z. B. wenn Richard mit den Worten auftritt: „Nun ward der Winter unſers Mißvergnügens Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks“ beinahe unverſtändlich. Wenn man Shakeſpeare auf der Bühne erhalten und ſogar hier noch feſteren Fuß als bisher faſſen laſſen will, ſo muß man vor allem andern mit dem Princip, Ueberſetzungen zu geben, brechen, zur Bearbeitung, wo nicht zur Nachbildung greifen und Schillers Behandlung des Macbeth fleißig ſtudiren. Die erſte und gerechteſte aller Forderungen eines Theaterpublikums wird doch immer bleiben, daß auch der Ungelehrte die Sätze conſtruiren und den Sinn der Worte muß verſtehen können. Es iſt unglaublich, welcher Verkehrtheiten auf dieſem Felde die Theoretiker in Theaterſachen fähig ſind.

Ein fremdsprachiger, also übersetzter Dichter wird hiernach für kein Volk in gleiche Reihe mit den eigenen treten können, weil das wesentlichste Merkmal der Poesie, die unmittelbare Wirkung durch das Medium der Sprache, fehlt. Dieß hindert jedoch nicht, daß derselbe auf den kleineren Kreis der leitenden und producirenden Geister den größten Einfluß ausübt, ja für dieselben ein Führer und Leitstern werden kann. Diese letztere Rolle hat nun in der That Shakespeare in der deutschen Literatur in einem Umfange gespielt, für welchen wir aus der neueren Geschichte der Poesie ein zweites Beispiel nicht zu nennen wüßten.

Und zwar hat der deutsche Shakespearecultus, wie wir oben zeigten, schon drei Stadien durchlaufen. Er war zuerst am Eingang unserer großen Literaturepoche der Führer zu einer freien, modernen, von Franzthum emancipirten Kunst; nachdem sich diese zu einer neuclassischen Form durchgearbeitet hatte, reagirten die Romantiker auch gegen diese wieder und erhoben Shakespeare zum zweitenmal auf den Schild als Führer gegen bindende Formen der Kunst; als dann die national-politische Idee die deutschen Geister zu beherrschen anfing, mußte Shakespeare als das Ideal des geschichtlichen, den sogenannnten objectiven Stoffen zugewandten, patriotischen Dichters gelten. Diese dritte Cultusform hat nun, wie schon an einer andern Stelle bemerkt wurde, einen deutlichen und festen Abschluß durch den großen Krieg und die Wiederaufrichtnng des deutschen Reiches gefunden. Unbeschadet aller Anerkennung des Antheils, den auch der Eifer

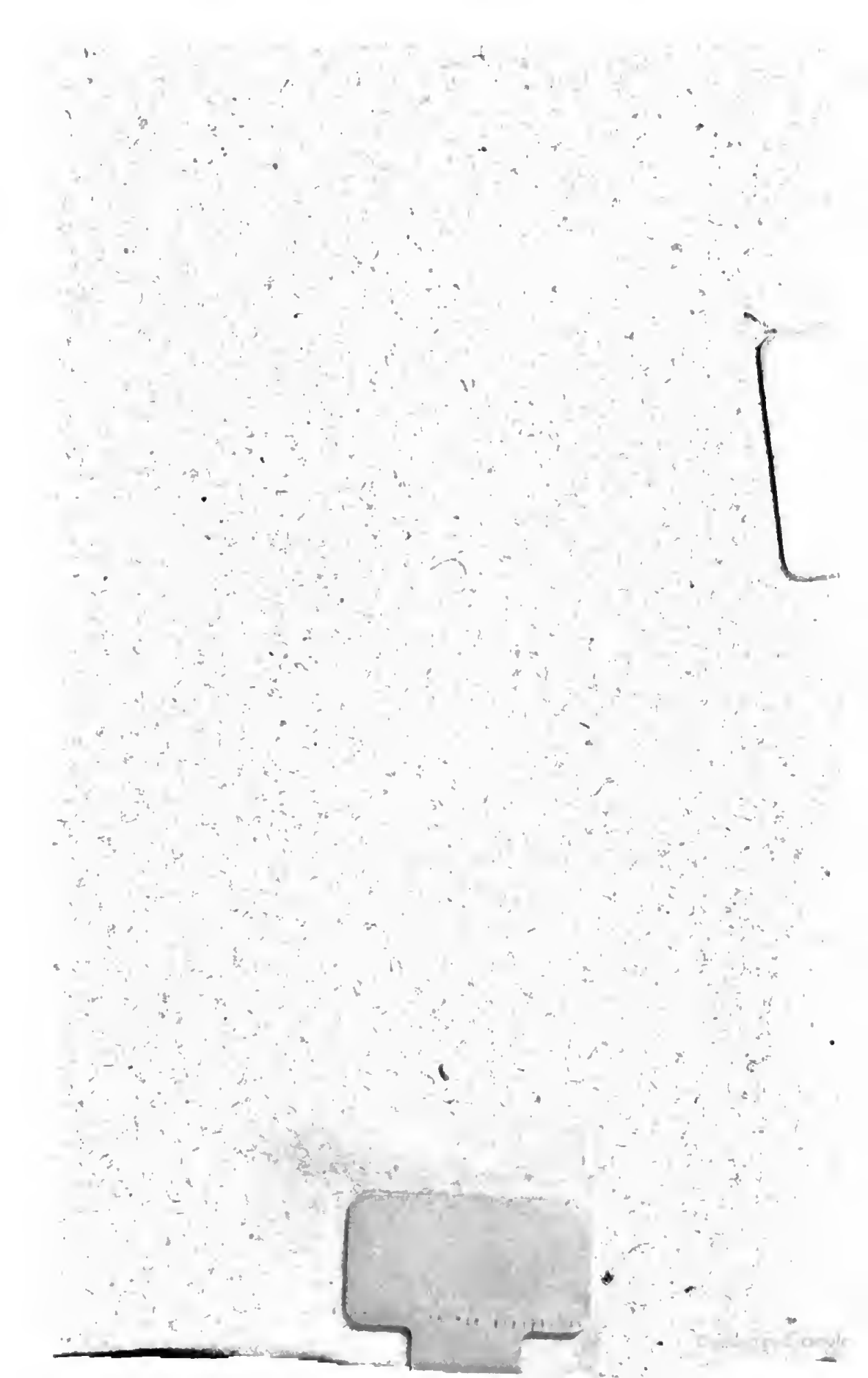
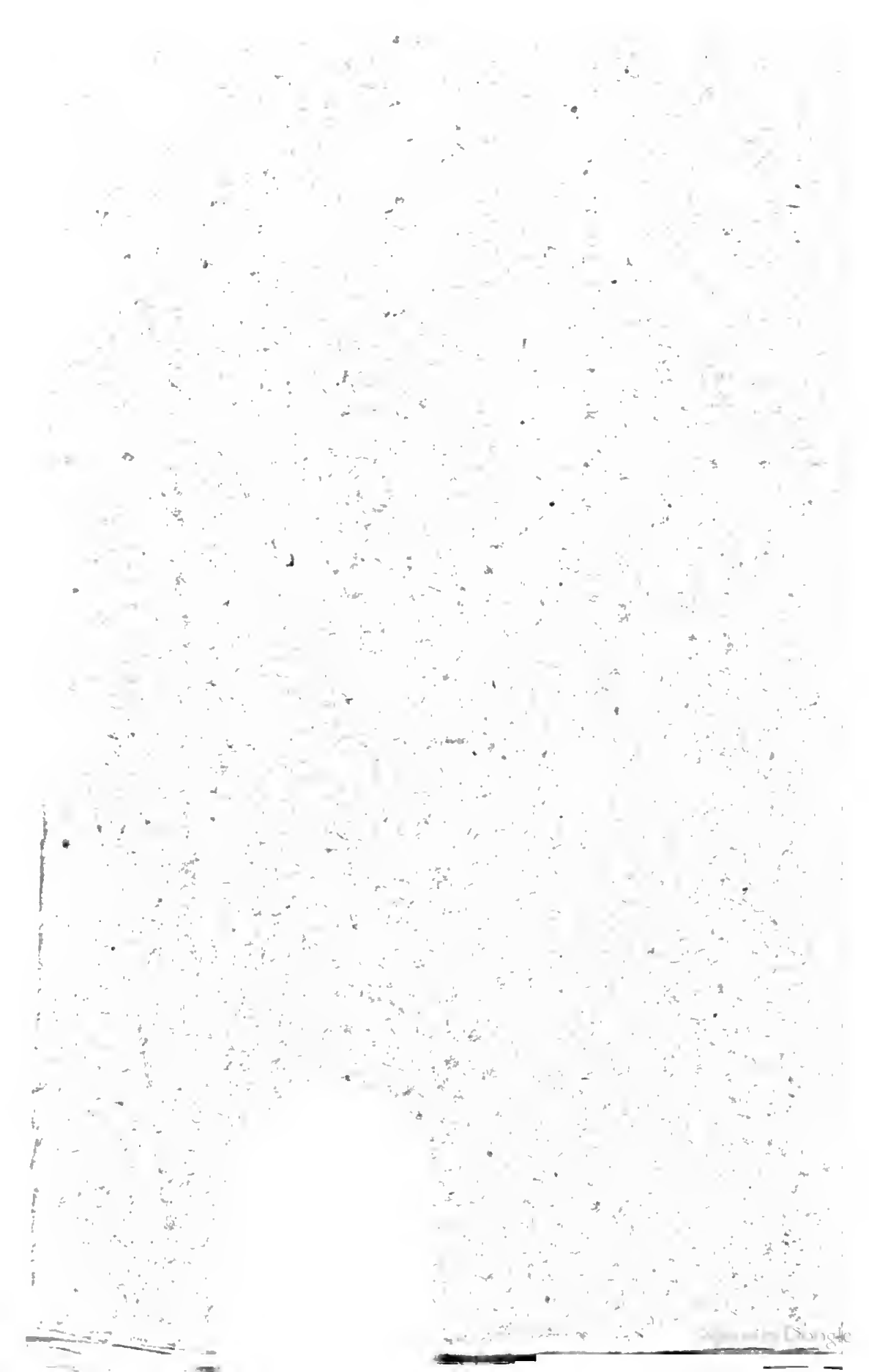
der deutſchen Dichter an den großen Erfolgen hatte, ſcheint es uns doch, wie wenn die Periode der patriotiſch-politiſchen Tendenzpoeſie vorüber und die Nation gerne bereit wäre, ihre Dichter und Kritiker von jeder weiteren ſpeciellen Dienſtbarkeit zu entbinden, die Wahl ihrer Stoffe wie die Ausgangspunkte ihrer Urtheile ganz ihrem eigenen Genius zu überlaſſen und nichts von ihnen zu fordern, als was ſie jederzeit von jedem ihrer Söhne erwarten darf.

Der deutſche Shakeſpearecultus ſteht ſomit am Eintritt in ein neues, viertes Stadium. Was kann und wird die Signatur deſſelben ſein? welches Wahrzeichen ſoll jetzt auf die Fahne geſteckt werden? Von den äſthetiſchen Schulbegriffen über die Idee und die Technik des Dramas überhaupt und des hiſtoriſchen Dramas, von den Theorien über Charakterzeichnung, Motivirung der Handlung, Schuld und Schickſal können wir unmöglich glauben, daß ſie innere Lebenskraft genug haben, um zu einem ſolchen Wahrzeichen zu dienen, ſchon weil ihre Urheber über alle Hauptſachen wieder unter ſich verſchiedener Meinung ſind. Die Theoreme eines O. Ludwig werden vorübergehen wie die Wahngebilde eines kranken Geiſtes. Auf den Standpunkt, den Gervinus in ſeinem Buch über Shakeſpeare, wie in ſeiner deutſchen Literaturgeſchichte vertritt, wird man in Bälde zurückſehen, als auf eine eigenthümliche Verirrung, bei welcher aus den edelſten Motiven der Hauptpunkt aller äſthetiſchen Kritik, der freie Reiz des Schönen aus den Augen verloren worden ſei.

Wir bedürfen keinen fremden Führer mehr und Shakespeare eignet sich auch nicht mehr dazu. Das Beste an ihm, die wunderbare Gewalt seiner Phantasie, läßt ja keine Nachahmung zu. Das Uebrige haben schon längst unsere großen Dichter aufgenommen und für unser Bedürfniß umgeprägt.

Aber Ein Platz ist für Shakespeare in deutschen Gemüthern noch offen gelassen, der natürlichste und schönste, der sich finden läßt. Der Festsaal der deutschen Poesie ist mit den Gestalten unserer eigenen großen Dichter und Seher ausgefüllt, aber rings an den Wänden in den Nischen stehen die bekränzten Bilder der fremden Meister, an denen wir großgewachsen sind und uns immer noch erheben und erfreuen, von Homer und den Sängern des Alterthums bis zu den neuesten und jüngsten herab. Es ist ja die Besonderheit des deutschen Volks, die eigene Besonderheit gerade darin zu genießen, daß wir die fremden Vorstellungskreise und Geistesformen aufsuchen und schätzen und uns aneignen, daß sich die Weltliteratur in unserer eigenen spiegeln kann. Unter diesen Nischen der fremden Geister ist die größte und mit den reichsten Kränzen geschmückte diejenige, in der das Bild des Sängers von Stratford steht. Die Gastgeschenke, die wir aus seiner Hand empfingen, sind die schönsten und werthvollsten; ihm verdanken wir am meisten in der Vergangenheit, ihn lesen, hören und genießen wir noch am liebsten in der Gegenwart; er wird auch noch in ferner Zukunft die Herzen deutscher Jünglinge und Männer mit der Lust und dem Grausen ächter Dichterschönheit erfüllen.

Laſſen wir das ewige Vergleichen mit den eigenen Heroen, das doch außer dem gymnaſtiſchen Spiel des Geiſtes und unſerer äſthetiſchen Empfindungen keinen praktiſchen Zweck mehr hat, und genießen den britiſchen Dichter ſo wie er iſt, ſo wie man die reiche Gabe des Fremden betrachtet, mit unbefangener Luſt. Nehmen wir dankbar hin, was uns die Shakeſpeare-Philologen zum vollen Verſtändniß ſeiner Werke geboten haben und noch bieten werden; halten wir ihrem liebevollen Eifer die weiteren Zumuthungen und Forderungen zu gut, die ſie an uns ſtellen, aber laſſen dieſe auf ſich beruhen.

Mögen zur Einführung dieſes vierten Stadiums des deutſchen Shakeſpearecultus auch dieſe Blätter einen Beitrag geleiſtet haben!

MAG 2000565